COLLANA A CURA DI ANTONIO SCURATI

WU MING 4

L'EROE IMPERFETTO

BOMPIANI
pigreco

VISIT…

Wu Ming 4

L'EROE IMPERFETTO

letture sulla crisi e la necessità di un archetipo letterario

Si consente la riproduzione parziale o totale dell'opera ad uso personale dei lettori, e la sua diffusione per via telematica purché non a scopi commerciali e a condizione che questa dicitura sia riprodotta.

(c) 2010 by Wu Ming 4
Published by arrangement with Agenzia Letteraria Roberto Santachiara
(c) 2010 RCS Libri S.p.A.
Via Mecenate 91 - 20138 Milano

I edizione Tascabili Bompiani giugno 2010

Il raccontare storie è stato, nei secoli, sia una cosa seria sia un passatempo spensierato. Un anno dopo l'altro le storie vengono concepite, affidate alla scrittura, divorate e dimenticate. Che ne è di loro? Alcune sopravvivono, e allora, come semi sparsi dal vento, volano di generazione in generazione, propagando nuove storie e dispensando nutrimento spirituale a molti popoli. La maggior parte del nostro retaggio letterario ci è giunta in questo modo, da epoche remote e da lontani, sconosciuti angoli del mondo. Ogni nuovo poeta vi aggiunge qualcosa della sostanza della propria immaginazione, e i semi così nutriti riprendono a vivere. La loro facoltà di germinare è perenne, attende solo d'essere stimolata. E così, sebbene di quando in quando alcune varietà sembrino essersi estinte, esse un giorno riappaiono, buttando fuori nuovamente i loro germogli caratteristici, freschi e verdi come prima.

Heinrich Zimmer, *Il re e il cadavere*, 1948

Premessa

In ogni epoca, ogni narratore rimette in prospettiva le sopravvivenze mitiche del passato, le riscopre o le lascia cadere, a seconda di ciò che esse richiamano nel presente. Al di là di quanto gli archetipi letterari possano rendere i caratteri della psiche umana, è questa incessante riscrittura che garantisce loro longevità.

E' evidente che rintracciare le ricorrenze di certi temi e mitologemi per provare a reinterpretarli è un'attività molto diversa dall'ipotizzare l'eterno ritorno di un'immutabile simbologia mitica (o sacra). Non si tratta infatti di raccontare l'identico, ma di evolvere il punto di vista, l'angolazione da cui leggere e narrare l'universale divenire, attraverso le storie che sono giunte fino a noi. Cercare sempre nuovi germogli, cioè nuovi spunti e accostamenti, nella letteratura che ci ha preceduti è un modo di ribadire l'immanenza del racconto in relazione al qui e ora.

Cosa lega assieme un romantico orientalista britannico, un ruvido guerriero anglosassone, un antico principe acheo, un cavaliere della Tavola Rotonda, un famoso pirata dei Caraibi e gli hobbit della Contea? Forse non più di un sottile filo di Arianna che attraversa le epoche e le opere letterarie prese in esame in queste pagine e nondimeno suggerisce una riflessione sul ruolo dell'eroe nel contesto narrativo.

Lawrence d'Arabia, Byrhtnoth figlio di Byrhthelm, Aiace Telamonio, Sir Galvano, Henry Morgan, Samvise Gamgee, sono i protagonisti delle tre letture raccolte in questo volume. Nell'insieme i tre testi non costituiscono un saggio, dato che non sono stati concepiti come un flusso di argomentazioni consequenziali per sostenere una tesi. Tuttavia sono collegati l'uno all'altro da una costante tematica: l'idea che per quanto l'eroe rimanga indispensabile alle narrazioni, non è una figura scontata, ma inevitabilmente problematica, sfaccettata e contraddittoria. Dal punto di vista di un narratore-lettore questa constatazione spinge a non accontentarsi di quanto appare alla superficie dei testi e a indagare l'archetipo a caccia di scoperte interessanti e utili. L'approccio di queste letture è dunque del tutto pratico.

La prima è stata concepita come contributo al progetto “Reloading Images Damascus”, e letta (in versione inglese) presso l'*hammam* Al Malik Al Zahir di Damasco il 17 Ottobre 2008. Si tratta di una decostruzione della figura di Lawrence d'Arabia, che rintraccia la radice dell'ambiguità del personaggio negli stessi elementi letterari dei quali si compone. Prendendo in esame il racconto della prima *pop star* contemporanea ho cercato di individuarne le contraddizioni nelle fattezze mitopoietiche prima ancora che in quelle politiche, ovvero di

stabilire un legame tra le due. Sul finale la lettura si chiude con l'evocazione di un'altra figura archetipica: il sopravvissuto, colui che va alla deriva dopo una catastrofe, in cerca di un approdo.

Il tema viene ripreso nel secondo testo, quello dell'intervento tenuto presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano, il 19 novembre 2008, su invito del collettivo L.a.p.s.u.s. - e replicato presso il Centre de Cultura Contemporanea de Barcelona il 6 febbraio 2009, nell'ambito del festival "The Influencers". La lettura ruota intorno al poema medievale *La Battaglia di Maldon*, e ai celebri *finali* prodotti da Tolkien e Borges, che evidenziano il potere strategico della parola in relazione alla storia e al suo significato politico. Sulla falsariga del contributo tolkieniano ho cercato di ipotizzare un'ulteriore radicalizzazione tematica, basata sullo scambio di ruoli tra eroe e antieroe. Il sopravvissuto si trasforma in ribelle che rifiuta lo scontro campale e sceglie la guerriglia boschiva, antielitaria e quindi antieroica, sacrificando l'idealità al bene comune.

Il terzo passaggio è una ricerca sul rapporto tra l'eroe e i personaggi femminili, condotta attraverso quattro opere: una tragedia classica (*Aiace*), un poema medievale (*Sir Gawain e il Cavaliere Verde*), e due romanzi novecenteschi (*La Santa Rossa* e *Il Signore degli Anelli*). Un tema ricorrente serpeggia tra le pieghe della poesia e della prosa, e finisce per individuare un eroismo che fa della relazione con la componente femminile del mito il proprio punto di forza, nonché la base di una nuova teoria del coraggio, lontana dall'etica guerresca e sacrificale. In quest'ottica il fuggiasco che si era fatto guerrigliero diventa un seminatore, dedito non solo alla sopravvivenza di sé e della propria lotta, ma alla vita nelle sue forme più ricche e articolate. La crisi dell'ideologia eroica individua quindi un "resto" che non è necessariamente un avanzo inquinato dalla mediocrità borghese, ma al contrario rappresenta la critica e il superamento del prototipo virile tradizionale.

A conti fatti questo percorso in tre tappe attraverso le narrazioni non pretende di definire un canone alternativo. Prova invece a offrire uno spunto per uscire dalla falsa dicotomia a cui oggi ci si vorrebbe condannare: da un lato il preteso monopolio di ogni approccio epico-narrativo da parte delle visioni confessionaliste e rozzamente ideologiche, le quali subordinano le storie a una prospettiva allegorica e teleologica; dall'altro il disincanto post-moderno e il minimalismo dell'umano senza qualità. Ciò che in questa rappresentazione del mondo scompare è il senso di una narrazione comune che abbia un afflato fondativo, realmente conflittuale col dato, ovvero un principio collettivo di speranza scevro dal dogma e dall'ossessione identitaria.

In questa prospettiva non è inutile provare a riscoprire nella letteratura epica - antica e moderna - figure in fuga dalla strettoia del presente. Le letture qui raccolte fanno emergere accanto ai celebri protagonisti alcuni personaggi "collaterali" che affrontano le contraddizioni dell'icona eroica sul terreno stesso della tradizione che l'ha prodotta. Questi personaggi dicono che l'eroe può

essere figura evocativa del mito sotto una nuova luce; lontano dalla visione prometeica, incentrata su un virile condottiero salvatore; e altrettanto lontano dalla fredda ironia del *pastiche*, che prova orrore di ogni momento fondativo, e camuffa da pessimismo della ragione quello che è invece pessimismo della volontà.

Ritornare a farsi antiche domande, riscoprendo l'ineludibilità dell'apporto femminile all'impresa eroica ed elaborando una teoria del coraggio libera da ogni misticismo, è ciò che si offre alla sopravvivenza di una visione epica, corale, dell'agire collettivo, nella letteratura come nella storia.

E' una strada in salita. Forse anche un'impresa da rocciatori. E certo il suo prezzo non può essere abbassato.

WM4
Bologna, primavera 2010

DA CAMELOT A DAMASCO

“Come si debbano comporre i Miti affinché il Fare vada a buon fine” - Influenze letterarie e persistenza del mito nella costruzione dell'icona di Lawrence d'Arabia.

1. Intro

Il sottotitolo di questa lettura è una citazione. Si tratta della traduzione provocatoria ipotizzata dal professor Gilbert Murray, negli anni Venti del secolo scorso, dell'incipit della *Poetica* di Aristotele.

La traduzione normalmente accreditata è infatti molto diversa e suona così:

Qui tratteremo della poetica nel suo insieme e delle sue forme, quale finalità abbia ciascuna di esse, e come si debbano comporre le trame affinché la poesia riesca bene.

Per dimostrare come sia sempre difficile tradurre in una lingua moderna concetti complessi provenienti da idiomi antichi e da contesti storici lontanissimi dal nostro, il professor Murray provocava i suoi interlocutori azzardando una traduzione letterale dei termini aristotelici. “Poietikés” deriva dalla parola “poiesis”, che in greco antico indica il “fare”, e il termine “mythos” può essere tradotto letteralmente con “mito”.

La sua traduzione, quindi, metteva in luce una sfumatura di significato assai differente del celebre passo citato:

Qui tratteremo del Fare *nel suo insieme e delle sue forme, quale finalità abbia ciascuna di esse, e come si debbano comporre i* Miti *affinché il* Fare *vada a buon fine.*

(G. Murray, Preface to Aristotle, *On the Art of Poetry*, The Clarendon Press, 1920, trad. mia)

Non essendo io un grecista né un filologo non sono interessato a indagare la fondatezza della traduzione proposta da Murray, ma la sua provocazione mi è particolarmente utile perché centra il cuore della questione che vorrei affrontare, vale a dire il rapporto tra “epos” (racconto) e storia.

Ovviamente l'argomento è di per sé vastissimo e supera di gran lunga le possibilità di analisi di un semplice romanziere. Ciò che vorrei tentare è quindi qualcosa di più mirato e circoscritto, ovvero scegliere un eroe storico moderno e provare a sezionarne l'icona per isolare i mitologemi che la compongono, e che ne determinano a mio avviso il successo duraturo.

Non solo. Indagando l'icona prescelta, quella di Lawrence d'Arabia, che si staglia sulla grande storia del XX secolo e arriva fino a noi, qui e ora, proprio a Damasco, non compio evidentemente una scelta casuale. Sono convinto che l'icona di Lawrence d'Arabia e la sua epopea possano rivelare una specularità tra le contraddizioni insite nella sua vicenda storica e quelle proprie della figura

dell'eroe come ci è stata tramandata dai poeti antichi.

“Un personaggio il quale, a seguito di determinate circostanze, è portato a sostenere un ruolo, incarna un mito che gli preesiste e di cui non sospetta neppure la potenza, e lo realizza per gli altri e per sé, dandogli così il suo senso e il suo significato” (Jean Markale, Introduzione a *Eleonora d'Aquitania - la regina dei trovatori*, 1978).

Nel caso di T.E. Lawrence si può dire che l'eroe stesso ha partecipato consapevolmente alla costruzione *ex post* del proprio mito, collegandolo a una lunga genealogia precedente. La capacità di Lawrence e dei suoi sodali di raccontare la propria vicenda in forma di epopea eroica ha fatto sì che Lawrence d'Arabia si presenti a noi come un intreccio di citazioni mitiche e leggendarie, sedimentatesi nel corso dei secoli.

Analizzando la figura di Lawrence d'Arabia come prodotto dell'intreccio di storia e mitopoiesi, è possibile capire non solo le ragioni del suo successo e della sua persistenza nell'immaginario occidentale, ma anche quanto ciò sia ancora esemplificativo del rapporto asimmetrico tra Oriente e Occidente.

Come già accennato, T.E. Lawrence non fu soltanto un uomo d'azione, un agente segreto, un guerrigliero dinamitardo, ma prima di tutto un letterato, un intellettuale, uno studioso delle Crociate, un apprendista archeologo. I suoi studi oxoniensi lo fecero entrare in quella cerchia di uomini di lettere che formavano la classe dirigente dell'Impero britannico. In quel contesto la sua indubbia intelligenza si mise sufficientemente in luce da farlo scegliere per il ruolo di agente di collegamento che l'avrebbe reso famoso durante gli anni della Rivolta Araba (1916-1918) e in quelli successivi.

La vulgata su Lawrence d'Arabia vuole che sia stato un agente britannico inviato a prendere contatto con alcuni principi arabi, per sollecitarli e guidarli alla rivolta contro l'impero ottomano. Nello scenario mediorientale durante la Prima Guerra mondiale, ciò avrebbe fatto l'interesse dell'impero britannico, impegnato a sconfiggere i Turchi e disposto a promettere l'indipendenza agli Arabi se lo avessero aiutato a farlo. Ma tale promessa era falsa, dato che gli accordi segreti tra le potenze dell'Intesa prevedevano invece la spartizione del Medio Oriente in rispettive aree di influenza. Durante la sua permanenza presso gli Arabi, Lawrence intraprese un'iniziativa personale, sostenendo le loro ragioni e azioni anche a discapito del dovere d'obbedienza ai propri superiori. In altre parole tentò di far guadagnare agli Arabi un ruolo sufficientemente importante nello scenario bellico e politico, tale da costringere le potenze dell'Intesa a riconoscere l'indipendenza araba.

Lawrence riuscì a condurre le cose a modo proprio e a raggiungere l'obiettivo militare che si era prefissato: Damasco, l'antica capitale dell'impero arabo. Una meta simbolica, prima ancora che strategica. Ma questo non fu sufficiente a fare ottenere agli Arabi ciò per cui avevano combattuto. L'impresa si infranse davanti alla ragion di stato e alle manovre diplomatiche alla Conferenza di pace di Parigi. La Siria e il Libano caddero sotto l'influenza

francese; Mesopotamia e Palestina sotto quella inglese. Gli Arabi dovettero accontentarsi del deserto.

Questo generò nell'animo di Lawrence un profondo senso di colpa, spingendolo a descrivere se stesso come una sorta di “traditore in buona fede”, vittima per metà dei propri ideali romantici, e per metà delle circostanze.

In questa sede non ripercorrerò l'intenso dibattito storiografico che dura da oltre mezzo secolo sulla vita e le imprese di T.E. Lawrence, una diatriba che ha spesso diviso i commentatori in favorevoli e contrari, con tutte le posizioni intermedie che si possono immaginare. Questo perché non mi interessa qui valutare se davvero Lawrence sia stato un eroe o un antieroe, un rivoluzionario o una spia dell'imperialismo, quanto piuttosto rintracciare questa ambiguità negli stessi precedenti mitici a cui la sua figura allude.

Dopo la guerra, Lawrence tornò a Oxford e ottenne una borsa di studio a All Souls College per redigere il resoconto della Rivolta Araba, che più tardi sarebbe diventato *I Sette Pilastri della Saggezza*.

Si è discusso molto sulla quota di verità contenuta nel libro. Personalmente considero la questione poco interessante. Questo perché sono convinto che la veste del memoriale di guerra nella quale l'opera si presenta ai nostri occhi sia solo un pittoresco travestimento. In realtà, come ha sostenuto Angus Calder, si tratta di un moderno romanzo epico, uno dei pochissimi prodotti nel XX secolo, o meglio, di un poema epico in prosa moderna [1].

E' proprio da qui, dalla letteratura che vorrei far partire l'indagine. Ogni scrittore infatti porta con sé un bagaglio di letture che l'hanno influenzato. Nel caso di Lawrence l'espressione va intesa in senso stretto, perché portò con sé nel deserto due libri. Un terzo non poté portarlo - era composto di due tomi molto ingombranti - ma fu come se l'avesse fatto, dal momento che costituiva l'immediato precedente letterario della sua impresa.

2. Tracce sulla sabbia

Sono due volumi imponenti, rilegati in pelle, non a caso poi ripubblicati in diverse versioni ridotte. La prima volta che l'opera ha visto le stampe, per i tipi della Cambridge University Press, correva l'anno 1888, lo stesso della nascita di Lawrence.

L'autore è un poeta viaggiatore, nonché medico: Charles Montagu Doughty. Il titolo originale dell'opera è *Travels in Arabia Deserta*. Si tratta del resoconto di un viaggio svoltosi tra il 1876 e il 1878, che Doughty intraprese aggregandosi a una carovana di pellegrini in viaggio per l'*haj* da Damasco alla Mecca, e che lo portò a girovagare in lungo e in largo nel cuore della penisola arabica.

Il libro di Doughty divenne un vero e proprio spartiacque per gli orientalisti della generazione di Lawrence, perché coniugava appunto letteratura e avventura esotica. Non era il primo *travelogue* a fornire agli inglesi una visione delle regioni e degli abitanti dell'Arabia interna. Prima di Doughty era toccato al più famoso e affascinante orientalista del XIX secolo, Richard Francis Burton. Burton consacrò la propria vita e la propria penna a indagare quelle zone delle mappe dove ancora campeggiava la scritta *hic sunt leones*, nonché a collezionare usanze e abitudini esotiche. Uno dei suoi viaggi più celebri è quello del 1853, quando, travestito da pellegrino islamico, riuscì ad accedere alle città sante della Mecca e Medina.

E' sulle orme di questi esploratori letterati che Lawrence si muove con disinvoltura. La sua storia non esisterebbe senza quella degli illustri predecessori.

Ciò che li accomuna tutti, anche se in misura diversa per ciascuno di loro, è quello che Edward W. Said definisce “orientalismo”. Costoro infatti condividono la fascinazione per l'esotico e selvatico Oriente; il senso della superiorità occidentale; nonché alcune specifiche argomentazioni sull'Oriente, atte a diventare istituzioni filosofiche e culturali. E' questione di vedere l'Oriente, capirlo, raccontarlo, e in questo modo racchiuderlo nei parametri della narrazione europea. L'Oriente diventa così una proiezione della mente occidentale.

Perfino Burton, il più eclettico e curioso di quell'eletta schiera, è in fondo uno che si mimetizza tra i nativi, ne assume i panni, la lingua, la religione, con l'intento di capirli e descriverli. Il suo è un approccio da etologo, un raggiro, o, se si preferisce, un implicito omaggio alla stessa scaltrezza occidentale.

Doughty e Lawrence invece, a prescindere dalle vesti che sceglieranno di indossare, non abdicheranno mai alla propria “*britannicità*”[2]. Il loro razzismo è figlio dell'età positivista: pretestuosamente scientifico e irrimediabilmente paternalistico.

Ecco quello che Lawrence scrive nell'introduzione al libro di Doughty, edizione del 1921:

Il ritratto che [Doughty] traccia dei semiti, "sprofondati in una cloaca fino agli occhi ma con la fronte che tocca il cielo", riassume appieno la loro forza e al tempo stesso la loro debolezza, nonché le singolari contraddizioni del loro pensiero, che acuiscono la nostra curiosità quando li incontriamo per la prima volta. [...] Sono un popolo dalla mentalità chiusa e limitata, il cui intelletto inerte rimane incolto per mancanza di curiosità. La loro immaginazione è vivace ma non creativa.

Per Lawrence la curiosità è prerogativa dei bianchi occidentali. Ne consegue che anche l'esplorazione e la scoperta lo siano.

Fin dalla cosiddetta scoperta dell'America l'atto di "scoprire" e già un atto lessicale di conquista, che precede l'atto violento, la sottomissione di coloro che sono stati raggiunti dagli occhi occidentali. Sotto questo aspetto quindi l'esploratore che al ritorno in patria si mette a scrivere i propri memoriali di viaggio ha un ruolo fondamentale. Questi avventurieri, spesso avvolti da un'aura romantica, sono stati gli apripista dell'imperialismo europeo, sia in senso geografico sia in senso culturale. E questo anche quando - come nel caso di Burton o Lawrence - hanno subito il fascino dell'alterità e hanno criticato duramente la miopia delle politiche coloniali europee.

Del resto è ancora la letteratura dell'epoca vittoriana a consegnarci uno dei romanzi più belli e importanti sulla figura dell'esploratore bianco, mostrandocelo già nella veste di mercante e colonialista. Mi riferisco a *Cuore di Tenebra* di Joseph Conrad (1899), uno degli autori preferiti di Lawrence (tanto da volerlo incontrare al ritorno dalla guerra).

Nessuno più di Conrad ha saputo mettere a nudo quel misto di ferocia capitalistica e misticismo del *white man burden* che ha caratterizzato la visione espansionistica occidentale e che si celava dietro la figura dell'avventuriero, sospinto dal proprio senso di superiorità e onnipotenza. Onnipontenza che nelle solitudini selvagge poteva portare gli occidentali a lasciarsi innalzare al rango di re taumaturghi, leader semi-divini, in nome di un'idealità destinata a diventare incubo collettivo. Nel romanzo di Conrad, la figura di Kurtz appare come una sorta di profeta perverso e folle, ma pur sempre gigantesco, immane, a suo modo grandioso. Emblematica è la distinzione tracciata nel romanzo dall'alter ego di Conrad, il marinaio Charles Marlow, che narra ai lettori la storia in questione. Marlow distingue tra "conquistatori" e "colonialisti". Questi ultimi sarebbero quelli come Kurtz, imperialisti imperfetti, ma che credono *davvero* alla propria missione:

[i Romani] non erano colonizzatori; credo che per loro amministrare significasse solo spremere soldi, e basta. Erano conquistatori, e per

conquistare basta la forza bruta [...] La conquista della terra, che perlopiù significa portarla via a chi ha il colore della pelle diverso dal nostro o il naso un po' più piatto, non è una bella cosa se ci si riflette su troppo. Solo l'idea può riscattarla. Un'idea cui possa appoggiarsi; non un finto sentimentalismo ma un'idea; una fede disinteressata nell'idea - qualcosa di superiore che uno si crea, di fronte a cui si inginocchia, a cui immola sacrifici.

(J. Conrad, *Cuore di Tenebra*, cap. I)

Questo elemento ideale acquista un peso enorme, perché riscatta la realtà brutale del colonialismo, assegnando a esso il compito di esportare la civiltà. Un'impresa eroica, salvifica, che trasforma i pionieri occidentali in missionari. “Kurtz è la luce che il bianco deve portare nelle tenebre, è il bene, la cultura (giornalista, pittore, musicista), la civiltà, che deve redimere il paganesimo” (R. Tumminelli, *“Sterminate quei bruti!”: il Cuore di Tenebra dell'Occidente*, 2004).

Volendo tracciare un parallelo con un'altra grande opera letteraria del XIX secolo, si può dire che per il Kurtz conradiano valgono le parole con cui Hermann Melville descrive il capitano Ahab in *Moby Dick* (1851):

Roso di dentro e arso di fuori dagli artigli fissi e inesorabili di un'idea incurabile.

(Cap. XLI)

Fermiamoci qui, perché seguendo la prima pista letteraria abbiamo toccato un punto focale, abbiamo incontrato uno dei volti in chiaroscuro dell'eroe. Non ho citato a caso Melville, perché tornerà utile alla fine.

La figura dell'occidentale bianco che si reca presso i neri richiama quella dell'eroe che viaggia attraverso una terra sconosciuta, straniero in terra straniera, e può contare su una lunga tradizione mitico-leggendaria. E' una delle declinazioni più ricorrenti e allo stesso tempo più antiche dell'eroe. L'archetipicità di questa figura sta nel suo essere solitaria, forte, unica perché giunta dall'esterno. L'eroe arriva in una terra selvaggia o esposta a una grande minaccia, e la libera, uccidendo il mostro, riportando l'ordine, eliminando la bestialità, le forze primitive della terra. Sono molti i precedenti che si potrebbero citare nel ruolo di stranieri salvatori. Nella mitologia classica greca si affollano personaggi come Teseo, Perseo, Giasone, Eracle… Nella genealogia del poema epico europeo vengono in mente Odisseo, Enea, Beowulf, Sigfrido, e molti altri.

Solo l'eroe straniero può compiere questa impresa “civilizzatrice”, perché gli indigeni non sono capaci di agire da soli, sono vittime della propria decadenza o selvatichezza, hanno bisogno di essere riscattati o sospinti al riscatto.

E' precisamente in questi termini che Lawrence racconta la propria impresa. Nel suo libro l'intera Rivolta Araba appare come un'emanazione del suo stesso

ego, che funge da filtro di ogni evento e pulsione: “Io suscitai e spinsi innanzi con la forza di un'idea uno di questi marosi (e non dei più piccoli), finché raggiunse e superò il culmine, e a Damasco si ruppe” (*I Sette Pilastri della Saggezza*, Introduzione, cap. III). Coloro che hanno preteso di leggere *I Sette Pilastri della Saggezza* come una testimonianza reale hanno criticato l'autore per questa scelta apparentemente puerile, ignorando che si tratta di un romanzo epico sotto mentite spoglie, e che l'epica non può mai fare a meno dell'eroe. La figura eroica è precisamente questo: un personaggio in grado di identificarsi con l'intera comunità, di filtrare l'intero flusso degli eventi attraverso se stesso.

Tuttavia non dobbiamo dimenticare i due libri che Lawrence teneva nella bisaccia appesa al basto del suo dromedario quando è arrivato qui a Damasco, e che aveva ancora con sé di ritorno a Oxford.

3. Il cavaliere cortese

Sir Thomas Malory era un cavaliere vissuto nel XV secolo, al tempo della Guerra delle Due Rose in Inghilterra. In prigione scrisse *Le Morte d'Arthur* (pubblicato postumo nel 1485), che dopo i "romanzi" di Chrétien de Troyes è forse la più famosa opera dedicata al ciclo arturiano, quella che ha fissato un canone per le cronache della Tavola Rotonda.

Si capirebbe assai poco del mito di Lawrence d'Arabia se non si tenesse conto di questa lettura, talmente importante per Lawrence da protrarla fino ai bivacchi nel deserto. Non ci sono dubbi che l'immagine del cavaliere d'animo nobile, profondamente ispirato, che attraversa mille peripezie, debba molto alla più famosa saga medievale.

I cavalieri della Tavola Rotonda rappresentano l'ideale della cavalleria, sono i portatori di un modello aristocratico fondato sul coraggio e sulla *gentilezza* d'animo. Riuniscono in se stessi la forza, l'arte delle armi, e l'amore *cortese* per una dama; la fedeltà al proprio signore, al re, e l'amore per il bello.

Che si tratti di uccidere un avversario o trovare il Santo Graal, l'eroe arturiano si confronta con un'avventura, una *quest*, che ha spesso valore universale, per un'intera comunità o per l'umanità. Lawrence interpreta esattamente in questi termini il proprio ruolo o almeno se lo lascia ritagliare addosso. L'intreccio di relazioni tra sé e i capiclan arabi descritto ne *I Sette Pilastri*, riecheggia i legami di *fellowship* o di sportiva concorrenza tra i cavalieri del ciclo arturiano. Perfino lo schema narrativo de *I Sette Pilastri* ha qualcosa in comune con il testo di Malory: l'opera è suddivisa in libri e capitoli che isolano specifiche imprese compiute da pochi eletti cavalieri. Che si tratti di far saltare in aria un treno o di attaccare un avamposto turco, o magari di vincere uno scontro campale, non è difficile rintracciare lo schema con cui ci vengono narrate le gesta dei campioni di Artù nei romanzi cortesi.

Ma è ancora l'elemento ideale che deve interessarci, oltre evidentemente, a quello storico.

L'epoca e l'ambiente culturale di Chrétien de Troyes, il primo trovatore a comporre i romanzi del ciclo arturiano, sono quelli della corte dei Plantageneti e delle Crociate, nel tardo XII secolo. Chi sono i mecenati dei trovatori che cantavano l'amore cortese tra i cavalieri di Artù e le loro dame ispiratrici? Personaggi come Eleonora d'Aquitania e suo figlio Riccardo Cuordileone.

Tra una guerra e l'altra Riccardo I si dilettava di poesia, e non bisogna dimenticare che intraprese la Terza crociata per recuperare il transetto della croce di Cristo caduto nelle mani di Saladino. In questo modo Riccardo pretese di incarnare sia l'ideale cavalleresco cortese, sia il precedente ideale cavalleresco cristiano, quello cantato nel ciclo carolingio, che narrava le gesta

dei cavalieri di Carlo Magno in lotta contro l'espansione araba. Riccardo si proponeva come incarnazione di Rolando e di Lancillotto.

Lawrence conosceva bene la materia storica in questione perché si era laureato con una tesi sull'architettura militare delle Crociate e aveva viaggiato attraverso il Medio Oriente in cerca dei resti delle fortezze cristiane. Riccardo Cuordileone era una delle sue figure storiche e letterarie di riferimento: cavaliere, principe, intellettuale, guerriero, pellegrino, poeta.

Poeta.

E' proprio la poesia a condurci all'altro libro nella bisaccia di Lawrence, forse il più inaspettato, se si pensa al contesto in cui veniva letto. Si tratta dell'*Oxford Book of English Verse (1250-1900)*, la raccolta dei migliori componimenti poetici inglesi di tutti i tempi.

Perché la poesia? Questo è apparentemente uno di quegli indizi che potrebbero sembrare degni di minor nota. Invece è vero il contrario. La poesia è la forma letteraria più antica e più evocativa. Il linguaggio poetico è ciò che proietta le parole oltre il tempo storico, nell'eternità. Senza poesia non si danno eroi, ovvero canzoni di eroi. Nessuno di noi può svincolare i grandi eroi epici dai poemi che ne hanno narrato le gesta.

Ecco quindi che il terzo libro ci fornisce l'indizio più importante: dietro una figura eroica c'è sempre un poeta. E chi è il poeta cantore di Lawrence d'Arabia se non Lawrence stesso, capace di sdoppiarsi e tenere entrambi i ruoli?

Ascoltate la più famosa citazione dal capitolo introduttivo de *I Sette Pilastri*:

Tutti gli uomini sognano, ma non allo stesso modo. Coloro che sognano di notte nei recessi polverosi della loro mente, scoprono, al risveglio, la vanità di quelle immagini; ma quelli che sognano di giorno sono uomini pericolosi, perché può darsi che recitino il loro sogno a occhi aperti, per attuarlo. Fu ciò che io feci.

E ancora, ecco la descrizione del primo sbarco sulle coste arabe:

Ma quando alfine gettammo l'ancora nel porto esterno, al largo della città bianca, sospesa fra il cielo sfolgorante e il suo riflesso nel miraggio che fluttuava sulla vasta laguna, il caldo d'Arabia comparve all'improvviso, come una spada sguainata, e ci mozzò la parola.

(*Ibidem*, libro I, cap. VIII)

Si tratta con ogni evidenza di prosa poetica.

Ma se poteva restare qualche dubbio, è sufficiente prendere in esame l'epigrafe del libro, che altro non è se non una poesia. Una poesia importante che a sua volta si rivela un piccolo vaso di Pandora in quanto a rimandi epico-letterari.

E' dedicata “a S.A.”. I biografi si sono dati battaglia nel corso dei decenni per

svelare la misteriosa identità dietro le due iniziali. La tesi più accreditata è che si tratti di Selim Amhed, meglio noto come Dahoum, un giovane siriano che Lawrence aveva conosciuto durante gli scavi archeologici a Carchemish e del quale si era innamorato. Lo portò perfino con sé a Oxford, prima della guerra, e lo idealizzò al punto da farne la propria "dama".

Non scelgo a caso la parola. I trovatori medievali dedicavano i loro componimenti a una donna che con la propria bellezza e il proprio animo gentile li aveva ispirati. Spesso si trattava di una principessa o di una regina. Allo stesso modo, i cavalieri di cui quei romanzi cantavano le gesta consacravano le proprie imprese ai corrispettivi letterari di tali donne idealizzate. Non era difficile riconoscere Eleonora d'Aquitania dietro la regina Ginevra, o almeno immaginarle molto simili. Ecco quindi che la dedica più frequente dei romanzi cavallereschi era *a "Son Altesse"*, nel francese d'oil, ovvero "*a Sua Altezza*". Il poeta Robert Graves, amico di Lawrence, ha in effetti sostenuto questa interpretazione delle iniziali in apice alla poesia. Ebbene io credo che una verità non escluda l'altra. S.A. può indicare una persona precisa, Selim Ahmed, e al contempo evocare una figura allegorica, o se si preferisce un canone letterario. La teoria di Graves infatti è suffragata da molti particolari. A iniziare dalla prima strofa:

Ti amavo, perciò ho sospinto queste fiumane d'uomini tra le mie mani
e ho scritto la mia volontà nel cielo, tra le stelle,
Per Conquistarti la Libertà, la casa preziosa dai Sette Pilastri,
perché i tuoi occhi risplendessero per me
Quando noi venivamo.

Si può dire che Lawrence, come Riccardo Cuordileone, voglia incarnare entrambe le figure del romanzo epico: il cavaliere servente che compie l'impresa per la sua amata, e il crociato, che persegue un'idea, e che nel XX secolo non lotta più per la fede cristiana, ma per qualcosa di non meno importante: la libertà e l'autodeterminazione di un popolo oppresso. Il fatto che il popolo coincida con la persona amata fa quadrare il cerchio e chiama sulla figura letteraria di Lawrence tutta la tradizione epico-cavalleresca europea.

4. Il destino dell'eroe

“…ho scritto la mia volontà nel cielo, tra le stelle" è un verso emblematico.
Quale fosse la volontà di Lawrence è lui stesso a dircelo:

Intendevo creare una nazione nuova, ristabilire un'influenza decaduta, dare a venti milioni di Semiti la base sulla quale costruire un ispirato palazzo di sogni per il loro pensiero nazionale.
(*I Sette Pilastri della Saggezza*, cap. intr.)

Come abbiamo visto, l'eroe persegue un'idea, pretende di imporla al mondo, guidando “fiumane d'uomini". Il sottotesto è che nessun altro se non lui è degno di compiere un'impresa del genere.
Qui entra in gioco un'altra componente fondamentale della figura eroica. Vale a dire l'immagine ideale che l'eroe ha di se stesso, del proprio compito.
I protagonisti della tragedia greca, e già i loro predecessori nell'epica, incorrevano spesso nel peccato di *hybris*. E' un concetto questo che si colloca tra la superbia e la prevaricazione, e che ha comunque a che fare con la rottura delle leggi armoniche che reggono il cosmo. L'eroe in questo caso manca alla propria missione di ristabilire l'equilibrio e accelera invece il caos, pretendendo di forzare i limiti umani e macchiandosi così di crimini gravi.
Il caso paradigmatico è quello dell'eroe tragico Edipo, che mentre si propone come salvatore di Tebe, infrange inconsapevolmente tutti i tabù e diventa invece fattore di rovina sociale.
Anche in questa ambiguità, e forse soprattutto in questa, Lawrence d'Arabia soddisfa una lunga tradizione letteraria.
Lawrence non riuscì a dare agli Arabi l'indipendenza promessa e la sua figura storica rimane incastrata tra quella del liberatore e quella del traditore doppiogiochista. Buona parte dei suoi sensi di colpa post-bellici erano dovuti al rapporto indirettamente proporzionale tra la sua ascesa come divo spettacolare e i risultati ottenuti sul campo delle vicende politiche.
Se infatti ci muoviamo a ritroso dal ciclo arturiano e da quello carolingio, ci imbattiamo nel più importante poema anglosassone antico, *Beowulf* (VIII secolo d.C.), che per alcuni filologi attenti ha come tema precisamente questo: gli eccessi di un capo, l'orgoglio personale.
E' stato J.R.R.Tolkien a sostenere questa interpretazione e recentemente lo scrittore Neil Gaiman l'ha riproposta sceneggiando il film tratto dal poema (*Beowulf*, di Robert Zemeckis, 2007).
Il poema è diviso in due parti. Nella prima si narra l'impresa dell'eroe svedese Beowulf che attraversa il mare per andare in soccorso del vecchio re

danese Hrothgar, la cui reggia è minacciata da un orco sanguinario. Beowulf affronta il mostro a mani nude, lo mutila e lo uccide. Dovrà poi affrontare e uccidere anche la madre dell'orco, una creatura marina giunta per vendicare il figlio.

La seconda parte invece si svolge diversi anni dopo, quando ormai Beowulf è diventato re del proprio paese e non è più nel fiore degli anni. Un terribile drago sbucato dagli anfratti della terra prende a devastare il regno. Beowulf decide quindi di ripetere l'impresa di gioventù: affrontare da solo la minaccia, consapevole che sarà forse la sua ultima battaglia. Infatti nello scontro col drago rischia di venire sconfitto e solo l'aiuto non richiesto di un vassallo fedele gli consentirà di uccidere la bestia. Tuttavia Beowulf non sopravvive alle ferite e guadagna una morte da eroe, con le armi in pugno.

Secondo Tolkien si tratta di un dramma della coerenza. La coerenza all'ideale eroico appunto, spinge il protagonista a mettere in gioco tutto pur di rimanere fedele all'icona eroica stessa.

Quando Beowulf deve affrontare l'orco nella reggia di Danimarca, sceglie di rinunciare ad ogni vantaggio offerto dalle armi, in nome della “sportività" cavalleresca (vv. 434-440). Anche quando, molti anni dopo, si tratta di affrontare il drago, è a malincuore, solo per sopraggiunti limiti d'età, che Beowulf si vede costretto a portare con sé le armi (vv. 2518-2523). Tuttavia ancora una volta decide di sfidare il mostro da solo, privandosi dell'apporto dei suoi fedeli guerrieri:

Questa non è un'impresa per voi,
non è a misura d'uomo, ma solo alla mia,
confrontare le forze col Mostro,
o far apparire il proprio valore.
(2532-2535)

Qui è detto chiaramente: l'eroe non può che essere una figura solitaria. Ma il suo non è necessariamente un atto altruistico, un sacrificio individuale per la salvezza collettiva, bensì, al contrario, la celebrazione della propria superiorità, del distacco dai comuni mortali, ai quali è proibito affiancarlo, perché ne sminuirebbero la gloria. A lui solo spetta dimostrare la propria nobiltà, il coraggio, lo sprezzo del pericolo e della vita. E questa è la cosa che conta più di ogni altra, anche se mette a repentaglio la sorte di tutti.

Tolkien suggerisce che l'anonimo autore del poema volesse sottolineare precisamente questa ambivalenza dell'eroe, la sua potenziale pericolosità [3].

Del resto, se facciamo ancora un salto all'indietro nel nostro excursus e consideriamo le opere che fondano la letteratura occidentale, non troviamo figure molto diverse.

L'*Iliade*, il più antico poema epico della letteratura europea e mediterranea (che narra la prima invasione occidentale dell'Oriente) è il poema di Achille.

L'eroe greco, alto, forte, biondo, che in singolar tenzone sconfigge Ettore, il campione di Troia.

In questo caso il suo distacco dal resto degli uomini è sottolineato dal fatto che Achille è quasi un semidio, figlio di un mortale e di una ninfa marina. Ma soprattutto l'*Iliade* è il poema dell'ego dell'eroe. Disonorato dai capi Achei, che gli sottraggono la schiava preferita, Achille diserta la guerra, infischiandosene del fatto che questa scelta comprometterà le sorti del conflitto. Il suo onore è più importante anche della vita dei compagni.

Tanto è vero che solo la morte dell'amico/amante Patroclo lo riporta sul campo di battaglia, per compiere una vendetta privata. E' ancora una motivazione personale a fare la differenza.

Nei suoi scritti, e in particolare nell'ultima pagina de *I Sette Pilastri della Saggezza*, Lawrence dichiara che fu essenzialmente una motivazione personale a spingerlo a fare ciò che fece. Una motivazione che ha molto a che spartire con quella di Achille. Ma di questo parlerò tra poco.

Il parallelo tra Lawrence e Achille, ovvero tra *I Sette Pilastri* e l'*Iliade* si riscontra anche nell'attitudine di Lawrence come scrittore. *I Sette Pilastri* contiene esplicite citazioni delle tecniche della letteratura epica. Ad esempio le lunghe nomenclature di capi arabi o ufficiali britannici che parteciparono alla rivolta ci ricordano i capitoli dell'*Iliade* in cui vengono nominati uno a uno i guerrieri achei e troiani. Questi elenchi e le lunghe digressioni presenti ne *I Sette Pilastri* possono apparire superflui agli occhi di uno storico, ma non a quelli del narratore epico. Nell'introduzione a *I Sette Pilastri della Saggezza*, Angus Calder fa notare che “Un dettaglio superfluo per la 'storia', almeno per come viene scritta solitamente, è essenziale per l'epica. Perché genera la sensazione che l'interezza della vita è in qualche modo presente e viene tenuta in considerazione” (*op. cit.*, trad. mia).

L'andamento del libro di Lawrence, tuttavia, richiama ancora di più l'altro poema omerico, l'*Odissea*. La narrazione infatti non si discosta mai dall'unico protagonista e ne segue il viaggio attraverso mille peripezie fino a Damasco. Non a caso proprio con la traduzione dell'*Odissea* si cimentò Lawrence.

Nel primo verso del poema, Odisseo è definito “*polytropos*”, che i traduttori rendono con “*ricco di astuzie*”, “*dal multiforme ingegno*”, e che Lawrence traduce con “*various-minded*”. Tuttavia il termine viene tradotto anche con “*dalle molte facce*” e “*dai molti rivolgimenti*” (intesi come ribaltoni della sorte). Il suo corrispettivo persiano e mesopotamico è uno dei protagonisti de *Le Mille e Una Notte*, il marinaio Sinbad. Più in generale si tratta di una figura archetipica della mitologia universale: colui che è capace di inganni, trucchi, e travestimenti.

Nella mitologia dei nativi nordamericani questo archetipo è incarnato dal coyote, uno degli animali totemici, così come nell'universo fiabesco europeo è la volpe. Le leggende popolari inglesi, del resto, hanno immortalato questa tipologia eroica nel personaggio di Robin Hood, che assalta convogli e organizza

imboscate nella foresta. Anche Robin Hood si traveste e inganna i nemici sul proprio aspetto e sulla propria identità. Non per niente l'animale scelto dalla Disney per indossarne i panni nel film del 1973 è una volpe antropomorfa.

Odisseo è l'eroe che progetta l'inganno del cavallo di legno e riesce così a intrufolarsi dentro le mura di Troia, mettendo fine al conflitto decennale. Nella storia della letteratura è senz'altro il primo scaltro occidentale che inganna gli orientali. Prima ancora si era finto pazzo per non essere reclutato per la guerra e aveva ideato il trucco con cui invece era stato reclutato Achille. Successivamente saprà raggirare il ciclope Polifemo, ubriacandolo, accecandolo, e spacciandogli un nome falso. Alla fine del poema si travestirà da mendicante per introdursi nel palazzo e architettare la gara con l'arco che gli darà l'occasione di decimare i Proci. Il suo nume tutelare è Atena, dea della sapienza.

Lawrence è passato alla storia per la guerriglia che seppe organizzare ai danni dei Turchi. La sua specialità era far saltare in aria i treni, evitando gli scontri diretti, colpendo e fuggendo insieme alle squadre di beduini che lo seguivano. In questo modo riuscì a far credere ai Turchi che le forze arabe fossero assai più numerose di quelle realmente attive e creò la leggenda della propria ubiquità. Indossò i panni dello sceriffo del deserto e - stando al suo racconto - si infiltrò più volte dietro le linee nemiche.

L'inganno, la trappola, il raggiro, il travestimento sono caratteristiche peculiari del personaggio e del mito di Lawrence d'Arabia. Anche l'ambiguità del suo ruolo storico trova riscontro nell'antecedente epico, e anche questo è un particolare che Lawrence non poteva ignorare.

Dante Alighieri, nel XXVI canto dell'*Inferno*, fa comparire Odisseo nella bolgia dei fraudolenti, coloro che ingannarono la buona fede altrui. Ci imbattiamo qui nella radice stessa del senso di colpa sviluppato da Lawrence dopo la guerra, poiché in questo caso l'inganno dell'eroe non è volto soltanto a danno dei nemici, ma degli stessi compagni.

In più di un'occasione, nel poema omerico, la curiosità e la voglia di Odisseo di conoscere terre e popoli conducono l'eroe e i suoi uomini in mezzo ai pericoli, verso la rovina. Alla lunga questo provoca la morte di tutti i compagni di Odisseo.

Dante, che non poteva conoscere gli ultimi libri dell'*Odissea*, poiché vennero trasmessi al mondo cristiano da quello islamico nei secoli successivi, nella *Divina Commedia* ipotizza un finale diverso da quello che conosciamo. Odisseo non torna a Itaca, ma convince i compagni a navigare oltre le colonne d'Ercole per vedere l'Oceano e scoprire dove finisce il mondo. La *hybris* di Odisseo consiste in un eccesso di volontà di conoscenza, nella forzatura ad ogni costo dei limiti imposti al sapere umano. Un grave peccato di superbia intellettuale, per un uomo del Medioevo come Dante.

Siamo ancora una volta davanti a una conferma. L'eroe, assetato di gloria o conoscenza, insegue egoisticamente il proprio destino estremo pretendendo di stagliarsi sugli eventi storici e ignorando le conseguenze collettive.

E' ormai tempo di tornare alla poesia dedicatoria de *I Sette Pilastri della Saggezza,* e avvicinarci alla conclusione di questo excursus.

5. Scambio d'amore

Abbiamo visto che la prima strofa della poesia dedicatoria di Lawrence è una dichiarazione d'amore e intenti perduti.

La seconda strofa non è meno significativa e contiene un tema importante, una chiave esegetica accessibile forse a pochi contemporanei di Lawrence, ma piuttosto chiara per noi, che conosciamo i retroscena privati della sua vita.

La morte sembrava il mio servo, lungo la via, finché fummo accosto
e ti vedemmo che aspettavi:
Finché tu sorridesti e con dolorosa invidia essa mi lasciò
e ti prese con sé:
Nella sua pace.

Ora, se il puritanesimo vittoriano non consente a Lawrence di chiamare il proprio amato per nome, ai nostri occhi la scoperta dell'elemento omoerotico non fa che rafforzare il canone, quindi la tesi che sto cercando di dimostrare.

Abbiamo detto che la letteratura europea nasce con un poema che racconta una guerra tra Oriente e Occidente, il cui protagonista ama un giovane compagno d'armi. Patroclo è l'amico/amante di Achille e muore al posto suo, letteralmente travestito da lui stesso. E' uno scambio, una morte per amore, l'evento che sblocca la trama dell'*Iliade* e la fa precipitare verso la catastrofe finale.

Nell'*Iliade*, il rimprovero che Achille rivolge a se stesso alla notizia della morte di Patroclo, è chiarissimo: “Che io muoia anche subito, poiché non ho potuto aiutare l'amico, quando fu ucciso; lontano dalla patria è morto ed io non gli ero accanto per proteggerlo dalla sciagura” (*Iliade*, canto XVIII). Achille avrebbe voluto essere al fianco dell'amico, aiutarlo, soccorrerlo, probabilmente salvarlo. E' lo stesso rimprovero che Lawrence rivolge a se stesso quando apprende che il giovane Dahoum è morto di tifo, poco prima che lui giungesse in Siria alla testa dell'armata araba. Un rimorso che lo tormenterà per il resto della vita.

Ed ecco la strofa successiva:

L'Amore, stanco di vagare, si aggrappò al tuo corpo, nostra breve mercede
nostra per un momento.
Prima che la dolce mano della terra ti accarezzasse
e i vermi ciechi ingrassassero
Di te.

Qui Lawrence allude al fatto di essere riuscito a vedere il cadavere dell'amico prima dell'inumazione. Di certo sembra dovuta a questo la macabra visione della terza strofa.

Che sia vero o no, resta il fatto che anche qui ci troviamo in presenza di un'eco o addirittura di una citazione letteraria, che ci fa compiere il balzo più lungo, fino a un'epoca remota e germinale del mondo, faccia a faccia con il primo eroe immortalato dalla letteratura.

Sto parlando di Gilgamesh, il re sumero di Uruk, la cui saga risale almeno al III millennio a.C. (anche se venne fissata in un corpo letterario completo solo nel VII secolo a.C., durante il regno di Assurbanipal).

Gilgamesh è il più antico poema epico-eroico che si conosca e certo Lawrence non poteva ignorarlo. Non solo per i suoi studi accademici, ma anche perché, prima della guerra, aveva partecipato agli scavi archeologici della città hittita di Carchemish, nell'alto corso dell'Eufrate. La storia e le leggende dell'antica Mesopotamia non gli erano certo estranee.

Anche in questo caso il poema è diviso in due parti. Nella prima si narra l'incontro/scontro tra Gilgamesh ed Enkidu. I due diventano un embrione mitico di tutte le coppie di amici che incontreremo nelle saghe dei secoli successivi. Infatti Enkidu accompagna l'eroe nella sua impresa - abbattere il terribile gigante Humbaba e poi il Toro del Cielo - e Gilgamesh lo ama “come una moglie” (I, 252), lo fa giacere “in un letto d'amore” (VII, 137), cioè nel talamo nuziale.

Enkidu ha un ruolo molteplice: alleato, scudiero, amico, amato, e affianca Gilgamesh con assoluta fedeltà e devozione, aiutandolo a procurarsi “*una fama che durerà in eterno*” (Ep pB 2, 159). Perché è questo che importa a Gilgamesh, anche se dovesse perdere la vita nell'impresa: “*Se io cadrò avrò guadagnato la gloria*” *(*Ep. pB 2, 147).

Invece sarà il suo amico/amato a morire al posto suo. Una morte che però non viene guadagnata sul campo, ma che sopraggiunge per malattia. Ecco qualcosa in cui ci siamo già imbattuti, lo scambio tra eroe e amico, e il conseguente senso di colpa, la disperazione.

La scena di Gilgamesh al capezzale di Enkidu che si spegne lentamente è straziante e drammatica, densa di ritualità. Quando Enkidu cessa di vivere Gilgamesh “ricopre la faccia del suo amico come quella di una sposa” (VIII, 58). Poi veglia la salma per sei giorni e sette notti, “fino a che un verme non uscì fuori dalle sue narici” (X, 65). E' la stessa scena a cui allude la terza strofa della poesia dedicatoria de *I Sette Pilastri della Saggezza*. Compare perfino l'accenno macabro ai vermi.

La seconda parte del poema narra il viaggio di Gilgamesh nell'oltretomba, alla ricerca del segreto della vita eterna. Sconvolto dalla morte dell'amico e dall'idea della propria stessa fine, l'eroe raggiunge il luogo dove dimora l'unico uomo ad avere guadagnato l'immortalità, colui che scampò al Diluvio e salvò gli animali della terra portandoli sull'arca. Ma è un viaggio a vuoto, poiché Gilgamesh non riuscirà a superare la prova imposta per ottenere la vita eterna.

Dovrà quindi accontentarsi della gloria terrena. La sua figura è alla fine malinconica e - in un certo senso - perdente proprio nel momento in cui tocca l'apice del successo.

A Gilgamesh non resta che tornare a casa e “incidere tutte le sue fatiche su una stele di pietra.” (I, 8).

Ecco l'ultima fatica dell'eroe al crepuscolo. Scrivere una versione dei fatti, autocelebrarsi, innalzare un monumento a se stesso che duri per sempre e sostituisca così, come feticcio, il fallimento dell'eroe stesso che si riscopre semplice uomo, fallibile e mortale.

Ma vediamo finalmente l'ultima strofa della poesia di Lawrence:

Gli uomini mi pregarono di elevare la nostra opera, la casa inviolata,
come una memoria di te.
Ma come degno monumento io la distrussi, incompiuta, e ora,
Le piccole bestie strisciano fuori e puntellano le tane
all'ombra lacerata
Del tuo dono.

La morte del compagno/amato a un passo dall'obiettivo finisce per rappresentare il crollo delle speranze arabe e di chi, come Lawrence, aveva voluto farsene interprete esclusivo. L'impresa storica rimane incompiuta, della casa restano in piedi soltanto i pilastri, fondamenta su cui altri un giorno potranno costruire.

Come Gilgamesh, il colonnello Lawrence torna a casa, a Oxford, nella quieta Inghilterra pronta ad accoglierlo da eroe, e guadagna lo spazio del racconto. Ne risulterà un libro che può fregiarsi del sottotitolo di “Un trionfo”. Si tratta forse di una nota ironica? Sì, nella misura in cui è un riferimento a quanto può essere ironica la sorte. Il trionfo di Lawrence trova infatti il culmine e la verifica della sua velleità a Damasco, diventando così allusione a ciò che sarebbe potuto essere, se la storia avesse saputo rispondere alla volontà dell'eroe.

6. Chiamatemi Ismaele

L'avvento della modernità ci ha consegnato la parodia dell'eroico cavaliere che aveva dominato l'immaginario medievale. Il *Don Chisciotte* (1605-1615) è l'irrisione borghese dell'idealismo cavalleresco, rappresentato come un piano astratto di realtà, rifugio per la mente sconvolta di un vecchio. La pretenziosità dell'eroe viene messa a nudo, portata al parossismo, trasformata in farsa, e compatita.

Don Chisciotte è un uomo anziano che si crede un aitante cavaliere per avere letto troppi poemi epici. Nella sua testa la letteratura si è sostituita alla realtà, spingendolo a indossare i panni del cavaliere errante e a mettersi in viaggio in cerca di imprese, insieme al fido scudiero Sancho.

Questa figura patetica ha molto in comune con quella di Lawrence d'Arabia. Entrambi cercano di vivere in prima persona un sogno romantico, una grande avventura, vogliono incarnare celebri modelli letterari. In quanto eroi, pretendono di fare coincidere etica dell'azione ed estetica del gesto, vita reale e rappresentazione, se stessi e l'immagine ideale che proiettano all'intorno. Perché l'eroe aspira a vivere in vita il proprio stesso poema, e - in certi casi - perfino a scriverlo.

E' precisamente in questa forzata idealizzazione del gesto che l'eroe svela il suo lato in ombra, il suo rovescio, e da figura positiva può trasformarsi in fonte di sciagura collettiva. Per questa sua straordinarietà e intrinseca pericolosità, non può che essere una figura segnata, *border-line*, al limite della pazzia. Impazzire è precisamente ciò che capita al cavaliere Orlando, protagonista del poema epico *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (1532), così come è ancora la pazzia a connotare Chisciotte. E Lawrence? Non era forse anche lui un folle? Sono stati riempiti interi capitoli con le rivelazioni sulle sue crisi di autolesionismo e masochismo. Per non parlare della mitomania o dei deliri di onnipotenza, o delle stragi di soldati turchi degne dell'ira di Achille (che altro non è se non una temporanea follia).

E' questo che hanno cercato di dirci gli antichi poeti mentre celebravano le gesta degli eroi. Ci hanno messi in guardia dalla loro doppia, contraddittoria natura e dall'ambiguità del loro ruolo. Ci hanno messi in guardia da un certo tipo di eroismo.

Una lezione che non solo spiega come Lawrence - personaggio di enorme cultura e profondità intellettuale - seppe maneggiare la materia mitica, forse con la stessa perizia e audacia con cui maneggiava la dinamite, ma soprattutto dice qualcosa che ci riguarda ancora più da vicino.

Qualcosa che attraverso i secoli e i millenni parla di noi, della nostra storia.

Al Museo Nazionale di Atene c'è una maschera d'oro. Si dice che sia la

maschera funebre di Agamennone, il re acheo che distrusse Troia. E' un oggetto bellissimo, che cela la morte e rende eterni i tratti dell'eroe, trasforma il suo viso in icona solare. Ma soprattutto, nasconde il volto reale, troppo simile a quello del mostro da sconfiggere. Il mito stesso identifica l'orco come alter ego dell'eroe e in definitiva esso non è che un'emanazione del suo inconscio e di quello collettivo.

Ahab e la balena sono legati a filo doppio, si assomigliano e si compenetrano fisicamente. Il mostro ha strappato una gamba al capitano e lui l'ha rimpiazzata con un osso di balena, mentre Moby Dick porta conficcati sul dorso gli arpioni che Ahab le ha scagliato addosso ogni volta che ha cercato di ucciderla. Alla fine condivideranno lo stesso destino, legati stretti, appunto, come due amanti suicidi. Come dire che non meno delle balene bianche cacciate per i sette mari, dovrebbero essere i capitani Ahab a spaventarci, coloro che ci invitano a seguirli in fondo all'abisso di una guerra eterna.

Da secoli l'Occidente continua a mostrare all'Oriente una maschera bellissima. Continua cioè a raccontare e a raccontarsi lo stesso mito come unica narrazione possibile. E' la storia di come l'Oriente abbia bisogno di essere salvato da se stesso e di come l'eroico Occidente non possa sottrarsi al compito. La facilità con cui questa storia attecchisce è dovuta - credo - a quanto detto fin qui, cioè al fatto che poggia su un sostrato mitico profondo, ben radicato nelle nostre menti.

Ma se i miti, come racconti performativi, hanno qualcosa a che spartire con i fatti - e io credo che sia così - allora non è sufficiente strappare la maschera con un atto di forza razionale. Che ci piaccia o no, i miti persistono, fuori e dentro di noi, perché è solo attraverso le narrazioni che l'umanità racconta se stessa e prende coscienza della propria esperienza storica.

Quello che allora ci serve è imparare a mettere in crisi i miti con altri miti, a intervenire nella trama, rompendone l'apparente coerenza, provocando cortocircuiti di senso. Bisogna ricomporre i miti affinché il nostro fare vada a buon fine: scoprire una via alternativa da Camelot a Damasco, e da Damasco a qualunque altro luogo.

Forse è la via di Ismaele. Non più che un sentiero, o una linea di orme che si perde nel deserto, dove il primogenito di Abramo venne abbandonato al proprio destino insieme a sua madre Agar. E' la via attraverso la Terra Desolata, o l'oceano del tempo presente, se si preferisce. Possiamo percorrerla aggrappati a una bara galleggiante, proprio come l'altro Ismaele, il protagonista di *Moby Dick*, nella scena finale del romanzo. Quella cassa da morto si trasforma in scialuppa, con la quale diventa possibile tracciare nuove rotte e navigare attraverso l'arcipelago delle mille isole e oasi che ancora alludono a un'altra possibilità del mondo. E' questo il viaggio, è questa l'impresa, che oggi abbiamo bisogno di raccontare.

Grazie.

UN GIORNO A MALDON

Il campo di battaglia e la parola magica

*991. Qui fu saccheggiata Ipswich, e subito dopo fu ucciso l'*ealdorman *Byrhtnoth a Maldon. E in quell'anno fu deciso di dare per la prima volta un tributo ai danesi per il grande terrore che facevano lungo la costa. La prima volta fu di diecimila libbre.*

(Cronaca Anglosassone 979-1020)

1. Preludio

Il 10 agosto 991 d.C., sulla sponda meridionale del fiume Pante, presso Maldon, Essex, Inghilterra, un uomo imponente contempla lo stretto braccio d'acqua davanti a sé. E' il conte inglese Byrhtnoth che, schierato alla testa di un migliaio di uomini, osserva il contingente d'invasione vichingo attestato sull'isola di Northey, proprio in mezzo all'estuario del fiume. I vichinghi sono guidati da Olaf Tryggvason, determinato a saccheggiare l'Inghilterra sud-orientale o a imporre un riscatto umiliante e oneroso a Byrhtnoth e al re inglese Aethelred, di cui il conte è vassallo.

Anche da quella distanza Byrhtnoth può rendersi conto del rapporto di forze a lui sfavorevole, almeno tre a uno. Nonostante questo si trova in una posizione di netto vantaggio tattico, che può consentirgli di inchiodare i nemici in mezzo al guado. L'isola di Northey infatti è collegata alla terraferma solo da una sottile striscia di terra, che per due ore al giorno viene coperta dall'alta marea. Una schiera determinata di armati può tenere lo stretto passaggio e resistere con successo anche a forze molto superiori. Come gli Spartani alle Termopili.

Soltanto il riflusso della marea quindi separa i due eserciti da quella che passerà alla storia come la Battaglia di Maldon. L'episodio ispirerà l'omonimo poema anglosassone, composto verosimilmente pochi decenni dopo i fatti da un testimone oculare o da qualcuno che ebbe accesso a una fonte diretta. Il testo ci è giunto privo di inizio e di fine a causa della perdita del foglio esterno che racchiudeva le pagine. Di conseguenza per noi il racconto comincia *in medias res*, quando Byrhtnoth dà ordine di allontanare i cavalli (tutti tranne il suo, ricordiamoci questo dettaglio), affinché nessuno possa cedere alla tentazione di scappare, e schiera i suoi uomini per lo scontro, dichiarando così l'intenzione di resistere.

2. La battaglia

Ecco dunque il conte dell'Essex davanti allo stretto, in attesa che la marea si ritiri e che l'avversario faccia la sua mossa. Tuttavia la quiete apparente prima della tempesta sta per essere turbata da un evento inaspettato. Dalla sponda opposta infatti, giunge la voce di un araldo che annuncia un'offerta da parte del pirata Tryggvason. Il capo dei vichinghi si dichiara disposto a risalire sulle sue navi e andarsene subito in cambio di un riscatto in oro.

La sdegnosa risposta di Byrhtnoth non si fa attendere. Il conte guarda sprezzante il messaggero e afferma che il suo onore e quello dei suoi uomini non è in vendita, mostra alta la spada e dice che l'unico riscatto che otterranno da lui non sarà in oro ma in ferro tagliente.

I vichinghi provano dunque ad avanzare lungo il ponte naturale tra le due rive, ma a Byrhtnoth basta schierare sullo stretto passaggio i suoi tre più impavidi guerrieri per bloccare i nemici, mentre verosimilmente gli altri inglesi li bersagliano con le frecce dalla sponda.

I vichinghi devono ripiegare.

Olaf Tryggvason però è un pirata scaltro, non per niente diventerà re di Norvegia e uno dei sovrani più importanti della storia scandinava [4]. E ha un asso nella manica.

Recita il poema:

Quando s'accorsero e chiaro videro
d'aver trovato aspri guardiani al guado,
ricorsero all'astuzia gli stranieri ostili,
chiesero di poter avere passaggio,
traversare il guado, condurre la truppa.
(84-88)

Sono versi piuttosto oscuri. Innanzi tutto ci troviamo davanti a una dinamica invertita: sarebbe più logico che prima si formulasse la richiesta di poter guadare e solo dopo avere ottenuto un rifiuto si tentasse l'attacco. Invece accade il contrario. Frustrato l'assalto, i vichinghi formulano la richiesta di essere lasciati passare.

I versi ci dicono che si tratta di una "astuzia". Ma in cosa consista l'astuzia di Tryggvason il poeta lo dà per implicito. Per la verità i filologi non hanno trovato un vero e proprio accordo sull'uso e l'accezione in questo contesto del termine anglosassone *lytegian*. Alcuni studiosi sostengono infatti che la parola potrebbe essere resa con "diverbio", "dialogo", e che *lytegian* avrebbe la stessa radice del verbo latino *litigare*. Altri invece propendono appunto per "astuzia", "inganno" [5]. In effetti, al di là del dibattito filologico, concettualmente una cosa

non esclude l’altra, poiché proprio di sotterfugio e sfida verbale potrebbe trattarsi.

E’ assai probabile che il vichingo Tryggvason sappia con chi ha a che fare e stia mettendo in atto una provocazione psicologica molto sottile e che in questo consista la sua astuta trappola. La fama di Byrhtnoth è ben nota, il suo coraggio e il suo valore sono indiscussi e indiscutibili. Il conte è ormai in là con gli anni, ancora valente ma prossimo al viale del tramonto, non vorrà mai macchiare il proprio nome ritirandosi da quella che facilmente sarà l'ultima battaglia della sua onorata carriera.

E' precisamente su questa fedeltà alla fama e all'ideale cavalleresco che conta Tryggvason mentre gli chiede di lasciarlo passare. Mentre cioè lo sfida a essere uomo d’onore fino in fondo, sportivamente eroico, e a rinunciare al vantaggio del terreno. Anche Tryggvason, come Byrthnoth, nelle lunghe sere d'inverno, deve aver sentito recitare dai menestrelli il poema che narra le gesta dell'eroe svedese Beowulf (VIII sec. d.C.), il modello eroico per tutti i nobili guerrieri sulle sponde del Mare del Nord.

Beowulf è l'eroe che salva la reggia di Danimarca da un orco sanguinario e da sua madre, un terribile mostro marino. E quando deve affrontare l'orribile creatura lo fa a mani nude, spogliandosi delle armi, per potersi confrontare con essa alla pari (vv. 434-440). Ed è lo stesso eroe che nella seconda parte del poema, diventato re e ormai in là con gli anni, affronta un enorme drago sputafuoco, in piena coerenza con i fasti di gioventù, cioè da solo, uno contro uno. Rischierebbe addirittura di perdere lo scontro, se non fosse per l'intervento non richiesto di un vassallo fedele, Winglaf, che lo aiuta a infliggere il colpo mortale. Alla fine Beowulf muore insieme al suo mostruoso avversario e viene compianto come il più grande degli eroi.

Il pirata Tryggvason sta scommettendo sulla forza della letteratura, perché conosce il potere ammaliatore dell'epica, e sta per incastrare il vecchio Byrhtnoth, offrendogli la possibilità di indossare un manto di gloria imperitura: niente meno che i panni di Beowulf. Gli sta offrendo l'eternità della poesia.

Come Beowulf contro il drago. E' questo che pensa Byrhtnoth mentre accetta la richiesta del vichingo. Già se lo immagina cosa scriveranno i poeti di questo giorno di gloria e di morte, quando pochi inglesi cristiani affrontarono molti scandinavi pagani rinunciando al proprio sicuro vantaggio e dimostrando il proprio indomito eroismo.

Così Byrhtnoth ordina ai suoi armati di indietreggiare dalla sponda per liberare il guado.

In breve i due eserciti si schierano sulla piana tra il fiume e il bosco. Le urla di guerra precedono il lancio di frecce e lance, poi la corsa folle, l'impatto violentissimo di spade e asce su ossa e scudi.

Non può trattarsi d'altro che di una carneficina dall'esito segnato.

Byrhtnoth combatte alla testa dei suoi uomini finché cade colpito da una lancia e il cadavere viene mutilato dai nemici. La sua morte getta nel panico una

parte dell'armata inglese. Il “vile” Godric figlio di Odda salta sul cavallo del conte e si dà alla fuga. Molti inglesi credono che il loro capo si stia ritirando, perdono coraggio e si sbandano verso il bosco. I fedelissimi del conte, invece, si incitano a vicenda a mantenere il patto di lealtà al signore e a seguirne l'esempio, condividendone l'estremo destino.

Questo slancio eroico viene esposto nei celeberrimi versi 312-313, sul finale del testo superstite. Si tratta della più limpida formulazione poetica della cosiddetta “teoria del coraggio”. Byrhtnoth è già caduto trafitto dalla lancia, l'ordine di battaglia è spezzato, la sorte degli inglesi scontata; uno dei servitori più anziani incita i compagni a seguire l'esempio del capo e a morire nel gesto estremo di vendetta:

L'animo deve esser più risoluto, il cuore più ardito,
il coraggio maggiore, quanto minore si fa la nostra forza.

Il concetto non potrebbe essere espresso meglio. L'eroismo è inversamente proporzionale alle possibilità di successo.

I versi immediatamente seguenti (314-319) esaltano proprio l'ideale di fedeltà e servizio al signore fino alla morte:

Qui giace trucidato il nostro capo,
il potente nella polvere. Sempre avrà motivo di dolersi
chi ora intenda ritrarsi da questo gioco di guerra.
Io sono vecchio d'anni; di qui non voglio muovermi,
ma io al fianco del mio signore,
accanto al tanto amato intendo giacere.

L'ideale eroico germanico considera un'onta sopravvivere al proprio capo sul campo di battaglia [6]. Un precetto a cui, settantacinque anni dopo, si atterranno anche gli *housecarls* di re Harold, durante la battaglia di Hastings, i quali invece di fuggire insieme al resto dell'armata sassone, cadranno intorno al cadavere del loro signore sotto la carica dei cavalieri normanni.

Così, nella piana di Maldon, uno dopo l'altro gli uomini di Byrhtnoth si gettano nella mischia, trovando la morte con le armi in pugno. Ed è su questo assalto eroico che per noi si conclude il poema, monco del finale.

Non è difficile immaginare l'ultima luce del giorno che lambisce lo scenario silenzioso di una distesa di cadaveri ormai indistinguibili, tra i quali saltellano eccitati i corvi. Un’immagine da tenere a mente questa, perché è la in mezzo che ci spingeremo, dopo il tramonto. Prima però dobbiamo seguire un manipolo di sopravvissuti che si è spinto fino ai margini del bosco.

3. L'imboscata

A raccontarci di loro è niente meno che Jorge Luis Borges, in un breve frammento del 1976 che si intitola *991 A.D.* Si tratta di uno *spin off* del poema, ovvero di un possibile finale che attraverso una prosa moderna colma la lacuna dei versi mancanti.

Borges immagina che una dozzina di combattenti inglesi si siano sottratti alla battaglia e abbiano trovato scampo nel bosco vicino. Li guida il vecchio Aidan insieme ai suoi figli. Non sono nobili, ma contadini prestati alla guerra. Probabilmente Aidan è un fittavolo del conte Byrhtnoth, la sua casa è nelle vicinanze, perché racconta di quando quella mattina è stato svegliato dalla campana e ha visto le vele vichinghe in avvicinamento. Poi passa a raccontare dello scontro campale, come se solo narrandolo agli altri riuscisse a credere a ciò che ha visto e fatto. Quando il racconto arriva al punto in cui Byrhtnoth cede il passo ai nemici, Aidan trova una motivazione coerente per il gesto del suo signore:

Così operò, io penso, perché desiderava ardentemente la battaglia e per impaurire i pagani con la fede che aveva riposto nel nostro valore.

Secondo Aidan, quella del conte è stata una mossa ardita di guerra psicologica: voleva dimostrare a Tryggvason e alla sua schiera che gli inglesi non avevano alcun timore di loro, nonostante fossero in svantaggio numerico, e in questo modo metterli in soggezione. Voleva impressionarli, intimorirli con il proprio coraggio.

Narrando questo episodio Aidan intende convincere gli altri a seguirlo in ciò che sta per proporre. Dice infatti di averli condotti lì per riprendere fiato e perché ormai la battaglia era perduta. Tuttavia - come abbiamo già visto accadere nel racconto poetico - ribadisce che il debito di fedeltà verso il proprio signore impone di vendicarlo a costo della vita stessa. Quindi annuncia che precederanno i vichinghi al villaggio di Maldon sfruttando una scorciatoia e lì tenderanno loro un'imboscata con gli archi da ambo i lati del sentiero. Ne abbatteranno quanti più possibile, finché non cadranno loro stessi, sopraffatti dal numero dei nemici.

Tuttavia uno di loro dovrà sottrarsi alla missione suicida.

Aidan designa uno dei suoi figli, Werferth, il cui compito sarà quello di scrivere il romanzo della battaglia, di tramandare ai posteri l'eroismo di chi è caduto quel giorno. Aidan ci rivela così il vero motivo per cui ha differito la morte e ha condotto fuori dalla mischia i suoi uomini: guadagnare lo spazio della narrazione, della testimonianza.

Werferth lo scongiura di portarlo con sé, perché non vuole passare per vigliacco, ma Aidan è irremovibile: dovrà trasformarsi da guerriero in poeta.

Proprio come Tryggvason, il vecchio Aidan sa che le parole, i racconti, servono a fare cose. Aidan-Borges sa che la narrazione è una prosecuzione della lotta con altri mezzi, e la letteratura un'arte marziale della massima importanza. La letteratura storica, di conseguenza, è un campo di battaglia, speculare alla piana dove si scontrano gli eserciti. In quest'ottica Maldon diventa quasi un luogo simbolico, un paradigma di come lo scontro sul campo si trasforma in scontro di narrazioni, di parole. Le parole diventano frecce, lance, scudi. E perfino leve, argani capaci di scardinare intere visioni del mondo, come vedremo.

E' di questo che dovrà tenere conto il giovane Werferth, mentre vede partire gli altri e si accinge a diventare l'autore del poema in questione. Un'immagine da western crepuscolare chiude il frammento di Borges, e già annuncia l'alba della poesia:

Werferth li vide perdersi nella penombra del giorno e del fogliame, ma le sue labbra stavano già modulando un verso.

4. La parola magica

La sera cala sulla piana di Maldon e i sopravvissuti, poeti designati, cercano di decifrare i versi che salgono loro alle labbra. Entrano in campo le parole. Non più quelle del duello verbale tra Byrhtnoth e Tryggvason, ma quelle che dovranno tramandare e rendere eterni gli eventi. Ebbene, quali parole? Con quali parole l'anonimo poeta racconterà il gesto eroico di Byrhtnoth?

Sono i versi 89-90 quelli che motivano la decisione del conte di lasciar guadare i vichinghi e contengono la chiave dell'intero poema:

Il conte concesse allora for his ofermode
troppo terreno a quella gente ostile.

Per molto tempo si è ritenuto di rendere la parola antico-inglese *ofermod* con "temerarietà", "audacia", attributi eroici del tutto compatibili con la versione dei fatti fornita dal vecchio Aidan [7].

Tuttavia, nel 1953 un filologo dell'università di Oxford ha proposto una traduzione assai diversa, sostenendo che il termine *ofermod* non avrebbe alcuna accezione positiva. Si tratterebbe infatti di una parola di condanna, che andrebbe resa piuttosto con "orgoglio" (*pride*). La traduzione, di conseguenza, suonerebbe così:

Il conte concesse allora per orgoglio
troppo terreno a quella gente ostile.

Il filologo in questione si chiamava John Ronald Reuel Tolkien e restituendo una singola parola alla sfumatura di significato originaria, ha cambiato segno all'intero poema [8].

"Questo elemento d'orgoglio, sotto forma di aspirazione a onore e gloria, in vita e dopo la morte, tende a dilatarsi, a divenire un movente fondamentale, inducendo chi lo fa proprio, al di là della mera necessità eroica, all'eccesso cavalleresco, indubbiamente tale, anche se approvato dall'opinione coeva, qualora non solo trascenda la necessità e il dovere, ma con essi addirittura interferisca" (Tolkien, *Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm*, 1953).

In sostanza Tolkien suggerisce che l'anonimo poeta della *Battaglia di Maldon* abbia voluto stigmatizzare il gesto di Byrhtnoth, che è stato causa di rovina per tutti i suoi guerrieri e per il Paese [9]. Infatti dovere di un eroe, di un capo, non è solo quello di essere onorevole, ma anche di difendere il popolo. Ed è proprio ciò che Byrhtnoth non ha fatto. Non ha difeso la sua gente, non ha difeso l'Essex, non ha difeso nemmeno il proprio re, ma soltanto il proprio onore, a esso ha

sacrificato tutto e tutti. L'eccesso cavalleresco ha reso l'eroe inutile e nocivo.

Secondo Tolkien il medesimo paradosso era già contenuto nel *Beowulf*, che sotto questa nuova luce (a suo avviso la luce originaria) si rivela niente meno che il poema degli eccessi di un capo.

Qual è infatti l'ultimo epiteto rivolto a Beowulf nel panegirico finale dell'eroe? *Lof-geornost*: “il più smanioso di gloria”, “innamorato della gloria”. Quella gloria personale alla quale per almeno due volte Beowulf è stato disposto a sacrificare tutto e tutti. *Lof-geornost* è l'ultima parola del poema, quella che il lettore porta con sé quando cala il sipario. L'anonimo poeta non l'ha certo scelta a caso.

E' precisamente ciò che accade con il termine *ofermod*. Così, ristabilendo il significato di un solo termine l'intero componimento muta senso e ci tramanda qualcosa di completamente diverso. Quello che all'apparenza era un poema-manifesto dell'eroismo nordico diventa invece il racconto della sua crisi e della sua nemesi.

5. La testa perduta

Tolkien era talmente convinto di questo che non si è limitato a proporre una lettura diversa e inconsueta del tema poetico de *La Battaglia di Maldon*, ma ha prodotto anche un celebre finale del poema stesso: *The Homecoming of Beorhtnoth, Beorhthelm's Son* (1953).

La sua ipotetica conclusione si svolge durante la notte che segue la battaglia, là dove avevamo interrotto il nostro racconto, dopo la rotta inglese e dopo l'imboscata suicida di Aidan e dei suoi uomini. Ne sono protagonisti due messi dell'abate di Ely, incaricati di cercare tra i cadaveri le spoglie dell'eroe Byrhtnoth, per potergli dare sepoltura cristiana. L'idea di Tolkien prende spunto dal fatto che storicamente la salma del conte venne recuperata e sepolta nell'abbazia di Ely, ma priva della testa.

I due personaggi inventati da Tolkien sono una coppia efficacissima, finalizzata alla sua interpretazione del poema. Tìdwald detto Tìda, è un vecchio servitore, che nella vita ha conosciuto i campi di battaglia, cinico e ferocemente sarcastico sulla morte e sul destino degli eroi. Torhthelm detto Totta invece è il giovane figlio di un menestrello di corte, un poeta facilmente impressionabile, pieno di venerazione per i guerrieri indotta dalla letteratura. Mentre Totta riconosce a uno a uno i caduti della giornata campale, li esalta e quasi rimpiange di non essersi trovato con loro, il vecchio Tìda lo sfotte e lo riporta alla banale realtà dei fatti. Il dialogo tra i due è tragicomico, mentre si aggirano tra i cadaveri, in piena notte, e trasportano al carro la salma pesantissima dell'eroe decapitato, sudando sette camicie. E' proprio a Tìda che l'autore assegna la critica semplice, popolare, dell'ideologia eroica:

[Totta:] Mi riesce strano
come han passato il guado o si son fatti
strada senza combattere aspramente.
Ma ci son pochi segni di battaglia.
Speravo in un bel mucchio di pagani
morti, ma non ne vedo.

[Tìda:] O troppo pochi.
Ahimé, la colpa fu del signor nostro,
o così almeno si diceva a Maldon.
Troppo orgoglioso, troppo generoso.
L'orgoglio l'ha ingannato, e il suo dominio
più non esiste, lode al suo valore!
Che i Normanni guadassero ha lasciato,

tant'era vago di fornire materia ai menestrelli.
Inutilmente nobile, il suo errore.
Archi ben tesi all'imbocco del ponte:
con pochi i molti avrebbe volto in fuga!
Bè, ha sfidato la sorte ed è caduto.

L'ansia di entrare nella leggenda e nella letteratura è ciò che ha sospinto Byrhtnoth. Una strenua coerenza con l'ideale eroico, che l'ha portato a ignorare ogni convenienza e ogni salvaguardia di sé, dei propri fedeli, della propria terra, perché l'eroe deve essere all'altezza dell'onore, della propria icona, o perire trascinando con sé tutto ciò a cui è legato.

L'ideologia eroica nega la realtà, ma non la rende meno dura. Come duro è il colpo che rimedia Totta mentre azzarda i primi aulici versi e un sobbalzo del carro gli fa sbattere la testa. Il vecchio Tida ne approfitta per dispensare la sua amara morale. E cioè che all'olocausto segue sempre un'alba, che non è solo quella della poesia, perché la vita e la storia non finiscono, i cocci e le rovine toccano in sorte a chi rimane:

[Tìda:] Già, uno scossone non fa bene ai sogni,
ed è freddo a svegliarsi. [...]
Verrà mattino, e sarà come tanti:
con più fatica, ché il paese è a pezzi;
lavoro e guerra, antichi come il mondo.

E' questa chiave critica che Tolkien sottolinea con il suo finale posticcio. Non a caso Tolkien mette in scena l'eroe come un cadavere pesantissimo (perché l'eroe è sempre gigantesco, immane), una mole ingombrante, che i due sventurati becchini devono trascinare via dal campo di battaglia, spaccandosi la schiena. La testa è perduta, divenuta osceno trofeo dei vichinghi o sprofondata nel Pante, a ingrassare i pesci, forse trascinata fino al mare, ripescata chissà dove. Resta il suo corpo enorme, snaturato, privo di capo, quindi di volto, divenuto puro peso, fardello, la cui unica comodità potrebbe essere quella di farsi usare come cuscino per il riposo dei superstiti. Ma no, sarebbe sacrilegio, Totta non si azzarda a farlo.

Eppure quando dovrà mettersi a scrivere il poema della battaglia lo farà forse con uno sguardo meno incantato, recependo il buon senso del vecchio Tida.

Ovviamente Tolkien tiene a precisare che da questa critica all'ideologia eroica il poeta della *Battaglia di Maldon* non si spinge mai fino a mettere in discussione il valore dell'obbedienza al proprio signore. Su di essa infatti si fonda l'intero mondo medievale. Nel poema la lealtà e la buona fede dei guerrieri che decidono di seguire la sorte del capo non sono mai criticate, ma esaltate. Del resto nessuno più di Tolkien poteva cogliere questa articolazione

del discorso poetico. Tolkien aveva combattuto nella Prima Guerra Mondiale e aveva visto all'opera la retorica dell'eroismo guerriero sui milioni di fanti mandati al macello come bestie. Con il poeta di Maldon condivideva senz'altro l'idea di non scaricare sui sottoposti l'ottusa responsabilità dei vertici militari.

Tuttavia, se dovessimo trarre le estreme conseguenze, implicite nell'atto d'accusa contenuto nei versi 89-90 del poema, allora bisognerebbe dedurre che in certi casi la buona fede, per quanto incolpevole perché iscritta in un determinato sistema di valori, è però senz'altro mal riposta. Quindi mal spesa. E' stato così per i fanti inglesi sulla Somme come per i contadini-guerrieri a Maldon.

Ebbene, alludere al fatto che quella buona fede è mal spesa, non significa già cogliere la contraddizione e criticare i modelli del mondo feudale? Non significa forse individuare un punto di fuga dal campo di battaglia?

Eccoci arrivati al dunque. Perché c'è ancora qualcuno di cui abbiamo perso le tracce al calare del sole.

Ricordate il traditore Godric, che era saltato in groppa al destriero del suo signore e se l'era battuta, scatenando il panico nello schieramento inglese?

Il caso vuole che il poema mutilato si interrompa proprio col suo nome. Mentre canta le lodi di un omonimo guerriero che cade con le armi in pugno, il poeta tiene a precisare che:

Non era il Godric che era fuggito dalla guerra...
(325)

Che ne è stato quindi del vile Godric, che ha barattato il suo onore per un cavallo?

6. I rinnegati di Maldon

Per immaginarlo, per scrivere l’ulteriore finale de *La Battaglia di Maldon*, dobbiamo condividere con i giganti della letteratura chiamati in causa la convinzione che le narrazioni ci appartengono almeno quanto noi apparteniamo a esse. Noi interagiamo con le narrazioni allo stesso modo in cui interagiamo con il mondo che ci circonda, consapevoli che per cambiarlo abbiamo innanzi tutto bisogno di raccontarlo diversamente.

Il poema ci dice che i fuggiaschi

si ritrassero dalla battaglia e cercarono il bosco.
(193)

Dunque è nel fitto della macchia che dobbiamo andare a cercarli. Non ai suoi margini, dove si erano fermati Aidan e gli altri, a riprendere fiato e guadagnare la differenza temporale del racconto; molto più in profondità, dove i rami si intricano e ci si può perfino perdere. Certamente Godric ha dovuto abbandonare la cavalcatura e proseguire a piedi, e certamente non è solo. Innanzi tutto con lui ci sono i suoi due fratelli, Godwig e Godwine, ma c'è anche una massa di contadini-guerrieri che non hanno avuto il coraggio di andare incontro a morte certa per la maggior gloria del proprio signore. Quanti possono essere? Cento, duecento? Chissà. Quel che è certo è che insieme hanno “cercato il bosco” e nella loro fuga disordinata l'hanno raggiunto.

Nel mondo medievale questo significa una cosa ben precisa. Prima ancora che un luogo fisico, la foresta è un concetto. E' ciò che sta *foris*, fuori, oltre il dato, oltre la civiltà, oltre l'istituzione e l'ordine del discorso costituito. Ed è un luogo proibito, dove si spingono solo i fuggiaschi, appunto, i banditi, cioè coloro che sono stati messi al bando dal consesso civile.

Nella foresta si rifugiano anche coloro che rifiutano di sottomettersi al nuovo ordine imposto con la forza, l'ordine degli invasori. Secondo Ernst Jünger “il passaggio al bosco è un atto di libertà nella catastrofe” ed è il momento generativo della figura archetipica del Ribelle.

Proprio nella storia inglese è frequente incontrare episodi di resistenza boschiva alle ondate d'invasione (basta pensare a Hereward l'Attento, a Fulk Fitz Warin, a Eustace il Monaco), gli ispiratori storici della leggenda di Robin Hood come ci è stata tramandata in epoca moderna.

Infine la foresta è anche il regno del soprannaturale, la dimora delle fate, dei folletti, e delle creature magiche. E' l'aldilà, il mondo rovesciato, dove sempre vanno a finire gli eroi per compiere imprese e per incontrare il proprio alter ego, la propria metà oscura. Galvano, Tristano, Lancillotto, via via fino a

Orlando, impazziscono dentro un bosco, ovvero tornano selvaggi, si trasformano nella propria antitesi, affrontano i fantasmi, per poi uscire dalla foresta rinati e rafforzati.

I fuggiaschi di Maldon penetrati nel cuore della foresta chiamano su di sé tutte queste figure. Hanno tradito il dovere di fedeltà al signore, hanno trasgredito l'ordine dato, quindi la loro stessa collocazione sociale, sono uomini selvatici adesso, banditi.

Immaginiamoceli allora, stremati e ansimanti, mentre si raccolgono in una stretta radura, per ascoltare le parole di Godric figlio di Odda.

Godwig, Godwine, fratelli, e tutti voi, ascoltate. Ora che nessuno più ci insegue e il pericolo è scampato, io leggo la vergogna sui vostri volti. E' l'onta di chi ha gettato alle spalle il peso delle armi e delle corazze, dei moribondi e dei morti, per aver salva la vita. La legge dell'onore stabilisce la colpa nel vostro cuore. Da oggi e per sempre voi sarete i rinnegati di Maldon, giacché la sconfitta rende grandi gli eroi, sopravvivere è per i vili.

Per voi io non ho che una domanda. Ora che gli eroi hanno saputo morire da eroi e dopo che le loro spoglie saranno state sepolte nelle abbazie con tutti gli onori, affinché guadagnino il paradiso, chi difenderà il paese dall'orda nemica? Chi proteggerà le vostre case, la vostra gente, ora che il conte e tutti i nobili sono caduti?

E' ancora il cuore a suggerirvi la risposta: nessun altro che voi stessi. Voi che avete tradito la sorte segnata. Voi che avete abbandonato il terreno scelto dal nemico. Voi disertori di una battaglia persa. Voi che oggi, come me, fuggite, e nella fuga costruite nuove armi. Archi e frecce dai rami della foresta. Verdi cappucci dal fogliame, per scomparire come gli uccelli. Sorpresa e astuzia a compensare il numero, quando porteremo l'attacco. Rinsaldate gli animi, uomini dell'Essex, ritrovate il coraggio, perché il momento verrà presto. Allora saprete d'esser vissuti degnamente e non morti invano.

Oh tu che conosci le parole e i fatti, fa che un giorno, quando di questa viltà non sarà rimasta che l'ombra, si possa cantarla per ciò che è stata: intelligenza, speranza, per proseguire la battaglia.

L'EROE E LA DEA

L'unico tema poetico e il ristoro del mondo

Le tre fasi della Luna si riflettevano nelle tre fasi della vita della matriarca: vergine, ninfa (nubile) e vegliarda. In seguito, giacché l'annuale corso del Sole ricordava anche il crescere e il decrescere delle sue forze fisiche (la primavera come vergine, l'estate come ninfa, l'inverno come vegliarda), la dea fu identificata con i mutamenti stagionali che segnavano la vita delle piante e degli animali, e dunque con la Madre Terra che all'inizio dell'anno vegetativo produce soltanto foglie e boccioli, poi fiori e frutta, e infine si isterilisce. La dea fu identificata poi con un'altra triade: la vergine dell'aria, la ninfa della terra e la vegliarda del mondo sotterraneo, personificate rispettivamente da Selene, Afrodite ed Ecate.

(R. Graves, Introduzione a *I Miti Greci*, 1955).

Prima Parte:

Ridicolo

1. Le armi di Achille

Tra i vari racconti che insieme ai poemi omerici vanno a comporre la grande narrazione della guerra di Troia, uno dei più celebri è quello che riguarda la fine di Aiace Telamonio, reso in tragedia da Sofocle nel V secolo a.C.

Aiace è l'eroe acheo destinato a raccogliere il primato di Achille dopo la sua morte, che però viene tradito dalla sorte e dagli uomini, cadendo in rovina.

Antefatto della tragedia è l'agone indetto tra i guerrieri Achei per contendersi le armi di Achille. Nonostante la fama di Aiace sembri di per sé sufficiente a fargli assegnare il premio, a sorpresa i giudici dichiarano vincitore Odisseo.

E' evidente che la scelta contiene un giudizio sul modello eroico di riferimento. Ciò che per Aiace dovrebbe garantirgli la vittoria, ovvero il fatto che egli incarna più di chiunque altro lo spirito di Achille, è invece causa della sua sconfitta. Agli occhi dei giudici Aiace rappresenta il passato, il combattente erculeo e brutale, com'è stato Achille, appunto. Ma di Achille può essercene uno solo (e già l'originale aveva dato non poche gatte da pelare). Il futuro è incarnato piuttosto da Odisseo, il guerriero scaltro, astuto. E' lui che deve diventare il nuovo ispiratore per gli Achei, e infatti sarà lui a sconfiggere la resistenza dei Troiani, grazie all'astuzia e non alla forza.

Aiace non può accettare un verdetto di questo tipo, proprio per le sue implicazioni. Davanti alle mura di Troia, nei dieci anni di assedio, si è consumato un intero mondo, un sistema di valori, l'eroismo e l'onore hanno ceduto il passo al sotterfugio e alla politica contro cui già Achille si era scagliato. A questo ineluttabile avvento dei tempi nuovi Aiace si ribella disperatamente e non a caso riconosce i propri nemici negli stessi detrattori di Achille. La sua rabbia si rivolge verso gli Atridi, i re fratelli Agamennone e Menelao, generali in capo dell'armata greca, oltreché ovviamente verso il furbo Odisseo che gli ha scippato il primato. Loro hanno ordito l'inganno e loro dovranno pagare. L'ira funesta di Aiace non consiste nel sottrarsi alla battaglia, bensì in un vero e proprio assalto. Di notte uccide i guardiani degli armenti razziati dagli Achei, il bottino ancora indiviso tra i capi della spedizione, e decima la mandria.

Tuttavia quella che potrebbe sembrare una fredda rappresaglia è invece segno di pazzia.

L'intenzione di Aiace infatti era quella di portare l'attacco contro gli Achei stessi. La dea Atena, per salvare il suo protetto Odisseo, si è allora finta alleata di Aiace e gli ha annebbiato la mente, facendogli credere che le mandrie fossero schiere di guerrieri greci.

Convinto di avere l'appoggio di Atena, Aiace si è macchiato di un grave crimine: ha distrutto il bottino di guerra e sparso invano il sangue delle bestie.

“La testa coperta di sudore, le braccia insanguinate” (vv. 9-10), la spada grondante in pugno, Aiace entra in scena come un folle angelo sterminatore. E' Atena a chiamarlo fuori dalla sua tenda, affinché Odisseo possa vedere come si è ridotto il suo avversario, il grande guerriero, e possa ridere di lui. “Ridere dei nemici, non è la cosa più bella?”, chiede la dea al suo protetto, che invece prova piuttosto un compassionevole timore. Atena vuole ridicolizzare Aiace, distruggerlo definitivamente. La crudele intervista che la dea gli rivolge ai versi 91-117 non è altro che la messa alla berlina di un pazzo, convinto di avere ucciso gli Atridi e di avere Odisseo legato nella propria tenda, pronto per essere torturato a morte.

La crudeltà di Atena è motivata nei versi seguenti: si tratta di una lezione esemplare a uso dello stesso Odisseo e che lui dimostra di avere colto perfettamente. Non bisogna mai peccare di *hybris* contro gli dei, sentirsi invincibili o intoccabili, perché le sorti umane sono incerte e spesso alterne, e gli dèi non perdonano la superbia. “Gli dèi amano i saggi, odiano i malvagi” (vv.131-132).

Da questo passo della tragedia i commentatori traggono una chiave di lettura consolidata.

Aiace ha commesso il peccato di considerarsi il migliore di tutti, pretendendo di essere riconosciuto come tale. Quando ciò non è avvenuto, ha gridato al complotto, si è ribellato all'ordine umano, ha attentato alla vita dei re, ha brandito la spada contro i suoi stessi compagni d'armi. La sua empietà è evidente e per questo deve pagare.

Mentre la voce della follia di Aiace si diffonde per l'accampamento greco, il guerriero torna poco a poco in sé e si rende conto di ciò che ha fatto. Capisce che la sua fama e il suo onore sono distrutti per sempre.

[AIACE:] Guarda l'eroe fiero e coraggioso
che non tremava nelle battaglie ardenti,
il guerriero dalle mani tremende -
contro queste bestie innocue!
Ahimè che derisione, quale oltraggio!
(364-367)

Sopraffatto dal disonore e dall'idea che gli Atridi stiano ridendo di lui, Aiace medita il suicidio. La moglie Tecmessa lo supplica di pensare a lei, che in quanto prigioniera troiana, una volta vedova diverrebbe schiava di uno degli odiati capi Achei; al figlio, che rimarrebbe orfano di padre; agli anziani genitori, che non avrebbero sostegno né consolazione negli ultimi anni di vita. La donna prefigura il triste destino che toccherà in sorte a tutti loro se il marito si ucciderà.

Adesso è il turno di Aiace di ordire inganni. Con parole sibilline tranquillizza la moglie e il figlio, mostra rassegnazione e accettazione del proprio destino, dichiara che compirà i dovuti sacrifici per placare gli dèi, ma intanto pianifica il

futuro di tutti in propria assenza. Poi annuncia che intende recarsi nel bosco a seppellire la propria spada disonorata e si allontana.

La verità è che le ragioni dei congiunti e dei deboli, le ragioni di donne, vecchi e bambini, non hanno scalfito il peso schiacciante del ridicolo, l'onta del disonore, la perdita del primato guerriero. Un'esistenza post-eroica, in cui Aiace anziano debba contemplare la propria icona giovanile scoprendovi una macchia, un angolo appannato, è una prospettiva per lui inaccettabile.

“Vivere bene o morire bene, questo è il dovere dell'uomo nobile” (vv. 479-480). Non esiste altra scelta, l'eroe non può sopravvivere a se stesso.

A nulla vale l'appello disperato della moglie, che racchiude un'idea di nobiltà ben diversa:

> *[TECMESSA:] Ricordati di me: un uomo non deve*
> *dimenticare la dolcezza che ha ricevuto.*
> *Il bene genera il bene, sempre, e colui*
> *che non conserva il ricordo di quel bene*
> *non può essere definito un uomo nobile.*
> (519-524)

Aiace Telamonio, ultimo esponente di una razza guerriera ormai estinta, si apparta nel bosco e interrata l'impugnatura della spada, si getta sulla punta acuminata, con un gesto molto simile a quello di un samurai. E' interessante notare che la spada in questione è anch'essa un trofeo di guerra, cioè nientemeno che l'arma di Ettore, il quale compie così una vendetta postuma sull'erede putativo del proprio assassino Achille.

Aiace esce di scena, ovvero vi resta in forma di cadavere, ancora ingombrante, ancora oggetto di contesa. L'ultima parte della tragedia vede lo scontro tra il fratello di Aiace e i due Atridi per le spoglie dell'eroe, secondo una dialettica tra *pietas* e potere che diverrà poi il tema centrale dell'*Antigone*. Alla fine sarà l'intervento dirimente e pacificatore di Odisseo, l'uomo nuovo, di grande buon senso oltre che di grande acume politico, a ricomporre il conflitto e il quadro sociale, consentendo ai Greci di seppellire i propri eroi e passare oltre.

2. Il tema nascosto

La lettura consolidata della tragedia sofoclea non lascia margine a dubbi: “Atena rappresenta quel potere divino nella cui autorità e sacralità trova riflesso e sanzione il potere umano. Aiace è il guerriero che si oppone al potere, divino e umano, ed è perciò votato all'emarginazione e alla sconfitta. Odisseo è l'eroe che rispetta il potere e onora gli dèi, ed è quindi destinato a sopravvivere.” (M.G. Ciani, Prefazione ad *Aiace*, 1999).

Senza bisogno di mettere in discussione questa chiave interpretativa, viene da chiedersi se non sia possibile provare a scovare nel testo anche qualcos'altro, vale a dire un secondo tema. Qualcosa di implicito nelle figure stesse scelte dal drammaturgo, forse anche a prescindere dalle sue immediate intenzioni; qualcosa che i personaggi portano con sé, una sopravvivenza tematica sottotraccia, che sfugge all'intento civile e morale dell'opera.

Abbiamo visto che Aiace arriva a uccidersi perché non sopporta l'idea di essersi reso ridicolo, di essersi lasciato irridere, di avere espresso tutta la fragilità possibile. Non sono gli altri che non possono accettare questo, ma lui stesso.

La sua follia è opera divina, utile a sventare la strage che Aiace avrebbe voluto compiere. Causa di tale follia non è però una divinità qualsiasi: Atena è una dea particolare. E' la dea della sapienza e dell'arte tecnica, quindi, nella sua veste guerriera, anche della tecnica applicata alla guerra, del calcolo strategico, dell'astuzia tattica. Questo spiega perché sia la protettrice di Odisseo e perché l'eroe di Itaca le sia così devoto. Un altro a lei devoto era stato Perseo, che infatti con l'astuzia riuscì a sconfiggere Medusa e ne regalò la testa alla dea (che la espone sullo scudo).

Aiace invece è l'eroe devoto ad Ares, il dio che sovrintende all'aspetto più brutale della guerra, la ferocia in battaglia, l'ardore guerriero, la forza bruta. Aiace è appunto l'erede di Achille e per questo pretende le sue armi.

Ma perché Atena agisce così contro Aiace? Solo per legittima difesa del suo pupillo Odisseo?

Questo non giustificherebbe tanto accanimento. C'è un motivo ulteriore, che viene spiegato nel testo della tragedia dall'intervento dell'indovino Calcante, le cui parole sono riportate da un messaggero. Calcante ricorda che Aiace, “con arroganza folle”, ha sempre ritenuto di poter fare a meno dell'aiuto degli dèi in battaglia. In particolare ricorda un episodio nel mezzo di uno scontro tra Achei e Troiani, nel quale Aiace avrebbe offeso direttamente Atena:

poiché Atena lo spronava a rivolgere
contro i nemici la furia omicida del suo braccio,

le rivolse queste terribili parole:
“Stai accanto agli altri Argivi, divina signora,
qui da me il fronte dei nemici
non farà breccia di certo”.
Con queste parole, indegne di un mortale,
si guadagnò l'ira tremenda della dea.
(771-775)

Ecco spiegata la crudeltà della dea nei confronti di Aiace, la sua volontà di esporlo al pubblico ludibrio. C'è di mezzo una questione personale: si tratta di una vendetta per la mancanza di rispetto che il guerriero ha dimostrato nei confronti di Atena. In quell'occasione Aiace l'ha invitata a girare al largo, a occuparsi degli altri, ha rifiutato il suo aiuto ritenendolo superfluo. Il grande eroe ha snobbato Atena, invece di ossequiarla, e in questo modo ha segnato il proprio destino.

Occorre adesso spingerci più in profondità e provare a spogliare Atena delle stratificazioni religiose che ne costituiscono l'immagine classica.

Prima di essere la figlia prediletta di Zeus, Atena è una delle personificazioni dell'antica Dea, la divinità femminile preesistente ai culti patriarcali. La figura di Atena come ci è stata tramandata dalla mitologia classica ha origine precisamente dal conflitto tra il divino maschile e quello femminile.

Dopo avere stuprato e ingravidato la titanessa Meti, Zeus ascolta l'oracolo della Dea, la quale predice che Meti darà alla luce una femmina, ma che se partorirà una seconda volta genererà un maschio destinato a detronizzarlo. Spaventato, Zeus allora divora Meti. Tuttavia la titanessa riesce a partorire dentro la sua testa e a dare alla luce Atena, che esce dal cranio del padre procurandogli atroci dolori. La nascita di Atena dalla testa paterna, sede dell'intelletto, simboleggia la subordinazione della Dea, antica depositaria della sapienza, al patriarcato di Zeus. Così nel mito ristrutturato dal nuovo dominio acheo, Atena diventa la figlia favorita e fedele del padre, sopprimendo ogni legame con la sua origine matriarcale (al punto da non avere sacerdotesse, ma sacerdoti maschi).

Nella figura di Atena quindi è possibile riconoscere lo scontro religioso tra due culti, quello patriarcale dominante, e quello matriarcale, che benché sia stato fagocitato e rimosso, è in grado di sopravvivere sotto mentite spoglie e fare capolino quando meno te lo aspetti.

Atena per esempio non rinuncia al proprio animale totemico, che rimane la civetta, in base a una lunga discendenza mitica che nasce probabilmente dal culto preistorico della donna-uccello, poi declinato in varie forme iconiche (come la dea-uccello Lilith in Mesopotamia, o le Erinni e le Sirene nel Mediterraneo).

Lo stesso nome “Atena” è indicativo della sua origine. Per alcuni infatti si tratterebbe di una parola composta, derivata dal tirreno *ati*, che significa “*madre*”, e dal nome della dea hurrita Hannahannah (Inanna per i Sumeri).

Erodoto e Platone la identificavano con la dea libico-egiziana Neith < Anatha < Athena (Erodoto, *Storie* 2:170-175, Platone, *Cratilo*, 407b); mentre Robert Graves ha collegato Atena alla dea pelasgica Anna, il cui culto è rintracciabile trasversalmente in molte regioni dell'Europa antica, dal Mediterraneo all'Irlanda (dove compare come Ana o Anan o ancora Anu, divinità dalla duplice natura). *Anna* significherebbe "signora" e sarebbe uno degli appellativi più antichi della Dea. Graves riscontra che Saffo usa *ana* per *anassa*, che in greco significa "regina" (R. Graves, *La Dea Bianca*, cap. 21). Guarda caso è precisamente l'appellativo con cui nella tragedia sofoclea Aiace si rivolge ad Atena, quando le indirizza le sue parole sprezzanti sul campo di battaglia (v. 774).

Sarà Platone, in epoca tarda, a virilizzare l'etimologia del nome della dea. Nel *Cratilo* infatti fornisce un'etimologia basata sulla parola composta "*A-theonoa*" o "*Ethonòe*", cioè "la mente di Dio", armonizzato in *Athena*. Del resto, come direbbe lo stesso Graves, Platone è stato uno dei più solerti cancellatori di ogni possibile traccia del divino femminile dalla cultura del suo tempo [10].

Quello che alla fine di questa ricostruzione etimologica preme sottolineare è che l'offesa di Aiace nei confronti di Atena può avere un duplice indirizzo. Da un lato è un affronto allo stesso Zeus, quindi al potere divino genericamente inteso; dall'altro lato rinnega un potere divino assai più specifico e profondo: quello della Dea. Una dea che non perdona. Invitandola a farsi gli affari propri, Aiace ha rifiutato il suo aiuto, nonché di porgerle il dovuto omaggio, procurandosi così la sua inimicizia.

Odisseo invece si consacra alla Dea ed esce vincitore. Al contrario di Aiace, ha capito che c'è una *anassa*, una terribile regina, da tenersi buona. Non è un caso che l'intera *Odissea* sia scandita da incontri del protagonista con figure femminili (Circe, Calipso, la madre Anticlea, Nausicaa, Euriclea, Penelope). L'astuzia di Odisseo consiste anche in questo, nell'assumersi il rischio di *flirtare* con la Dea, sempre in bilico tra la vita e la morte, tra libertà e prigionia, circondato da madri, amanti, mogli, che altro non sono se non le molte facce della Dea con cui l'eroe deve confrontarsi. Perché soltanto "l'eroe in grado di prenderla per ciò che ella è, senza esagerato turbamento ma con la gentilezza e la sicurezza che ella esige, è potenzialmente il re, il dio incarnato, del suo mondo creato" (J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, 1949).

Ecco quindi rintracciato un secondo, implicito, tema poetico della tragedia: la devozione alla Dea. Il ridicolo è il mezzo utilizzato da quest'ultima per annichilire l'eroe nella sua sicumera, visto che la peggiore sventura in cui possa incorrere un eroe virile è suscitare non già spavento, ammirazione, gratitudine, bensì il riso, che lo trasforma in un personaggio buffo e patetico. Qualcosa di inaccettabile ai suoi stessi occhi, a cui soltanto la morte può porre rimedio.

Volendo seguire in maniera stringente lo schema gravesiano, potremmo risalire a una versione ancora più antica dello stesso tema. Aiace tiene la parte del "re dell'anno calante", che dovrà essere sacrificato affinché possa sorgere

l'astro del nuovo eroe Odisseo, “re dell'anno nascente”. La fine del vecchio eroe/re è condizione preliminare alla sua rinascita, al suo ritorno sotto altre vesti per rinnovare l'unione con la Dea. E' la Dea infatti che presiede allo scambio simbolico rivelando la sua triplice natura: vergine divina, moglie generatrice, anziana divoratrice; ovvero ispiratrice celeste, consorte desiderata, custode inferica che accoglie nel suo grembo i morti.

Sapersi confrontare con questa molteplicità, spesso spuria e ricombinata, saperla accettare e frequentare, è uno dei compiti dell'eroe. Compito che consisterà sempre in un viaggio di andata e ritorno da sé, ovvero di transito catartico attraverso un'alterità assoluta.

Questo Aldilà minaccioso e oscuro, sia esso l'Ade (come per gli eroi del mondo classico e mesopotamico), una selva o un castello (come per i cavalieri arturiani), o ancora il reame fatato (come per molti protagonisti di fiabe e leggende), è ovviamente il regno della Morte da cui dovrà essere riportata *al di qua* la vita.

“Quel regno oscuro è stato per millenni la meta sacra di tutti i grandi eroi impegnati in una *quest*, da Gilgamesh a Faust, perché esso è il ricettacolo del tesoro spirituale della sapienza mistica della rinascita. Là si possono scoprire le chiavi che disserrano il tabernacolo della vita eterna, e il dono stesso dell'immortalità” (H. Zimmer, *Il re e il cadavere*, 1948). Un dono che consiste precisamente nell'eterna ciclicità della vita e della morte. In questo senso l'Aldilà è anche il Regno delle Madri, “il pozzo di morte dal quale la vita sgorga in eterna rinascita” (*ibidem*). Non è raro infatti che siano proprio figure femminili ad abitarlo o a presiederlo e che esse forniscano all'eroe la chiave d'accesso e di uscita, come nel caso della Sibilla per Enea, e di Circe per Odisseo (il quale nell'Oltretomba incontra proprio lo spettro di sua madre).

Il cristianesimo ha spezzato la ciclicità del tempo, collocando su una linea l'avvento, la morte e la resurrezione dell'eroe eponimo; ciononostante porta con sé - sul piano mitico-narrativo - le tracce di ciò che lo ha preceduto. Come dimostra ad esempio il ciclo arturiano, uno dei pilastri letterari della cultura occidentale.

E' infatti alla corte di Artù che dobbiamo spingerci per scovare il secondo personaggio che ci interessa.

3. Il cavaliere imperfetto

Se il ciclo della Tavola Rotonda è un coacervo di temi mitici, sintesi letteraria di figure archetipiche ben riconoscibili anche sotto i panni di cui il cristianesimo le ha rivestite, allora Galvano è uno dei suoi protagonisti più affascinanti.

Si tratta di un cavaliere insolito: eroico e impavido, ma anche dispersivo, fallibile e rubacuori. Al contrario di Lancillotto, il cui amore cortese è indirizzato esclusivamente alla regina Ginevra, Galvano ama molte donne, le seduce e da esse viene sedotto. Entrambi i cavalieri servono Artù con una devozione senza eguali, sono i suoi insuperabili campioni. Tuttavia la loro impurità li renderà indegni di possedere il Graal, nonostante abbiano saputo raggiungerlo. Cristianamente la coppa della vita eterna spetterà al casto e santo Galahad.

In particolare Galvano incarna la sopravvivenza di un eroe solare celtico strettamente connesso alla Dea fin dalle sue origini, dal momento che è figlio di Anna (che abbiamo visto essere uno dei nomi della Dea), sorella del re sacro Artù. Nonostante questo il poema più famoso che vede protagonista Galvano è - almeno in apparenza - un manifesto apologetico delle virtù cristiane e cavalleresche, in cui le tracce dei suoi trascorsi celtici sono abilmente celate.

Sir Gawain e il Cavaliere Verde, composto da un anonimo poeta inglese alla fine del XIV secolo come sintesi di una lunga tradizione orale, è la seconda tappa del nostro percorso.

La storia si apre alla corte di Artù, durante i festeggiamenti per il Capodanno. Nel mezzo della festa giunge inaspettato un gigantesco cavaliere bardato di verde e armato di un'enorme ascia, il quale lancia una sfida alla Tavola Rotonda. Il misterioso personaggio propone un gioco crudele: si dichiara disposto a ricevere un colpo d'ascia da uno qualunque dei presenti se costui, trascorso un anno e un giorno, avrà il coraggio di riceverne uno di eguale portata da parte sua.

L'assurda sfida viene raccolta da Artù, che vede chiamate in causa dal cavaliere la “rinomanza” e la “fierezza” della stessa Tavola Rotonda. Ma suo nipote Galvano lo ferma e si propone al suo posto in qualità di campione del re, poiché non è giusto che il sovrano si esponga a quel folle gioco.

Ottenuto il permesso di Artù, Galvano giura sul proprio onore di accettare le regole stabilite dal Cavaliere Verde, quindi si accinge a sferrare il colpo mortale. Il cavaliere china il capo e Galvano lo decapita con l'ascia, ignaro della magia che protegge l'avversario. Costui infatti si rialza e raccoglie la propria testa mozzata, che ancora parla e ricorda a Galvano la promessa contratta. Entro un anno e un giorno dovrà trovare la sua dimora, la Cappella Verde, e sottoporsi allo stesso trattamento, pena l'essere dichiarato codardo.

L'anno successivo trascorre in fretta e a metà dell'autunno Galvano si mette in viaggio per andare incontro al suo triste destino. Lo fa nelle vesti del cavaliere cristiano, con il pentangolo sullo scudo, il “nodo infinito”, simbolo delle virtù di un cavaliere fedele e devoto (liberalità, amicizia, cortesia, purezza e pietà).

Galvano viaggia a lungo, in cerca della fantomatica Cappella Verde, affrontando le insidie dell'inverno e delle bestie feroci. Si raccomanda a Maria Vergine (“madre cara”) e più di una volta la invoca, finché, alla vigilia di Natale, non giunge a un meraviglioso castello.

Qui viene ricevuto con molti onori dal signore del maniero, un uomo grande e corpulento, e dalla sua consorte. La dama è “più bella di Ginevra” e avanza accompagnata da un'anziana ancella. Il contrasto tra le due donne non potrebbe essere più netto: fresca e meravigliosa l'una, rugosa e cascante l'altra. L'aspetto sensuale e quello ripugnante della Dea appaiono nello stesso momento.

Galvano si accompagna alla bella dama e la elegge a sua signora, secondo il canone della cortesia cavalleresca.

Il signore del maniero insiste perché il cavaliere si trattenga e li allieti con la sua presenza, ma Galvano confessa di avere una missione irrinunciabile: trovare la Cappella Verde entro il primo giorno dell'anno nuovo. Il signore allora lo tranquillizza: la cappella si trova a poca strada dal castello e lo farà condurre a destinazione per tempo, se avrà la gentilezza di fermarsi qualche giorno presso di lui. Galvano accetta dunque l'ospitalità del signore, il quale subito gli propone un patto, cioè (ancora una volta) uno scambio: nei giorni seguenti il signore andrà a caccia e qualunque cosa catturerà nella foresta spetterà a Galvano, mentre questi dovrà donargli qualunque profitto ottenuto restando al castello.

La simmetria con la scena iniziale del poema è evidente. Anche l'identità del signore del castello comincia a trapelare, benché Galvano rimanga ancora ignaro di tutto, in particolare delle vere prove che lo aspettano. Prove che nondimeno si presenteranno in forma di scene comiche, perfino ridicole.

L'indomani infatti, non appena il signore lascia il castello, la consorte si infila nel letto di Galvano e gli offre i propri favori sessuali. La dama si appella ai vincoli che la *cortesia* impone al cavaliere, chiedendogli di intrattenersi con lei. Galvano si dimostra scaltro e - stando attento a non offenderla - riesce a respingere le sue profferte. Non però a rifiutare un suo bacio.

Al ritorno del signore avviene quindi un curioso baratto: Galvano riceve il frutto della caccia, un intero branco di cerve, e ricambia con un bacio, che è quanto ha ottenuto durante l'assenza del padrone di casa.

Il secondo giorno la sequenza si ripete. Partito il marito per la caccia, la dama mette nuovamente alla prova Galvano, con argomenti ancora più espliciti. Galvano riesce a tergiversare e a barcamenarsi nelle argomentazioni, senza cedere e senza offenderla. Ancora una volta riceve a suggello della schermaglia amorosa un bacio, che baratterà con la preda del giorno: un enorme cinghiale,

la cui cattura è stata ardua e ha messo in pericolo la vita stessa del signore.

Il terzo giorno Galvano resiste all'ultimo assalto della bella dama, il più esplicito e difficile da sostenere, riuscendo a mantenersi in equilibrio tra la lealtà verso il signore che lo ospita e la cortesia nei confronti di lei.

Capendo infine di non avere speranze di farlo cedere, la dama insidia Galvano con un'ultima tentazione. Gli offre la propria cintura di seta verde, specificando che si tratta di un talismano magico, in grado di proteggere chi lo porta da ogni colpo mortale. La donna offre a Galvano la salvezza dal destino che presto lo attende, quando dovrà recarsi alla Cappella Verde per ricevere il fendente micidiale che gli spetta. Di fronte a questa offerta Galvano cede e accetta il dono. Prima di lasciarlo, la dama si raccomanda di non far parola della cintura al proprio signore. Infine lo bacia e se ne va. Galvano allora si reca da un prete e si confessa, quindi con animo sereno attende il ritorno del signore dalla caccia.

La terza caccia si rivela essere stata poco fruttuosa, una sola pelle di volpe, ma Galvano - rinfrancato dalla confessione e forse anche speranzoso nei benefici del talismano donatogli - ricambia il signore con tre baci.

Giunto il giorno prefissato, Galvano prende congedo dai castellani e si fa condurre alla Cappella Verde, un luogo oscuro e desolato, dove lo attende il suo avversario.

Nonostante il campione di Artù reiteri la professione di lealtà alla parola data e si offra al colpo del Cavaliere Verde, per la seconda volta nel corso del poema ha un cedimento. Quando con la coda dell'occhio vede l'ascia calargli sul capo, ritrae d'istinto le spalle. Il Cavaliere Verde si ferma e lo rimprovera mettendo in discussione il suo coraggio e il suo onore. Allora Galvano si irrigidisce e china di nuovo il capo, garantendo che accetterà il colpo senza più muoversi.

L'ascia viene calata e nuovamente fermata, e questa volta Galvano non trasalisce alla finta del boia, ma resta immobile.

La terza volta la lama va a segno, ma si limita a scalfire la carne del collo. Il sangue sprizza, eppure il colpo non è mortale. Galvano riprende rapido le armi e si prepara a combattere.

Il Cavaliere Verde però non ne ha alcuna intenzione. Rivela invece la sua identità: come volevasi dimostrare si tratta del signore del castello che ha reso a Galvano ciò che gli spettava. Due colpi a vuoto per la sincerità dimostrata i primi due giorni, e un colpo a segno per l'eccezione alla lealtà del terzo giorno, quando Galvano avrebbe dovuto consegnargli la cintura donatagli dalla dama e invece l'ha tenuta per sé.

Il Cavaliere Verde confessa a Galvano di avere inviato egli stesso la moglie a tentarlo e metterlo alla prova. Galvano si è dimostrato fedele all'onore, eccependo soltanto una volta, non già per lussuria o per intrigo, ma per salvarsi la vita, e questo ha fatto sì che la pena fosse ridotta.

Galvano maledice allora la propria codardia e viltà e vorrebbe sbarazzarsi della cintura, ma il Cavaliere Verde gli ordina invece di tenerla e portarla con sé affinché non dimentichi la prova superata. Si ritiene soddisfatto, dal momento

che Galvano ha accettato il colpo. La sua penitenza è quindi compiuta.

Fermiamoci qui, per il momento, perché lo scambio di battute che sta per avere luogo tra i due cavalieri è illuminante, e rivela uno dei temi profondi del poema. Prima di affrontare il finale infatti, come nel caso dell'*Aiace* di Sofocle, è necessario considerare quale sia l'interpretazione più evidente e immediata alla superficie del testo.

4. Il blasone del fallimento

Secondo J.R.R. Tolkien, traduttore e redattore critico del *Sir Gawain e il Cavaliere Verde,* il tema dell'opera è la tentazione, e di conseguenza “le relazioni della Cortesia e dell'Amore con la morale e la moralità cristiana, e la Legge Eterna” (J.R.R. Tolkien, *Sir Gawain and the Green Knight*, 1953).

Attraverso le tentazioni a cui è sottoposto il protagonista, l'anonimo poeta espone e fa collidere tra loro i codici di comportamento del suo tempo, collocandoli in una scala gerarchica. Il codice cavalleresco, cioè l'onore, la fedeltà alla parola data, viene posto in contraddizione con le regole della cortesia amorosa, ed entrambi sono messi in crisi dall'etica cristiana, improntata alle virtù di cui Galvano è il campione. “La vicenda è dunque un test delle qualità morali di un'intera società, una prova di come questa società sa mettere in pratica gli ideali che professa” (P. Boitani, Introduzione a *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, 1986).

Tuttavia ciò non toglie che, sintetizzando una tradizione assai risalente, il testo poetico abbia ereditato anche altri temi. “[Il *Sir Gawain]* appartiene a quel tipo di opere letterarie che ha profonde radici nel passato, più profonde di quanto non sapesse il suo autore. E' fatto di racconti narrati in precedenza spesso e in ogni luogo, e di elementi che derivano da tempi remoti, situati oltre la visuale e la consapevolezza del poeta” (J.R.R. Tolkien, *op. cit.*).

Alla luce di questa considerazione, vale la pena sottolineare come la figura dell'eroe nel poema sia stretta tra due ascendenti, cioè tra due figure femminili: Maria e Morgana.

Il cristianesimo è l'unica religione monoteistica che abbia saputo recuperare aspetti visibili dell'antico culto della Dea, rendendoli compatibili con la propria teologia. Accanto alla Trinità maschile infatti è collocata una figura femminile semi-divina (Madre di Dio e Regina del Cielo), che tiene al contempo il ruolo di vergine sacra e grande madre.

“Nelle mitologie che mettono in evidenza l'aspetto materno, più che quello paterno, del creatore, questo essere femminile riempie all'inizio la scena del mondo, ricoprendo ruoli che altrove sono riservati ai maschi. Ed è vergine perché il suo sposo è l'Invisibile Sconosciuto” (J. Campbell, *op. cit.*).

Sulla figura di Galvano si gioca quindi uno scontro tra la preesistenza pagana della Dea, rappresentata dalla fata, e la sua nuova veste cristiana, Maria Vergine.

Maria è la figura che Galvano invoca e chiama in causa in ogni momento critico della vicenda, è a lei che il cavaliere chiede la forza per superare le prove. Prove somministrate da un'astuta strega tentatrice in rappresentanza di una lunga genealogia femminile, come vedremo.

Torniamo alle scene finali del poema.

La reazione di Galvano al disvelamento dell'inganno è rabbiosa e sopra le righe. Rifiuta l'invito del Cavaliere Verde di tornare al castello e riconciliarsi con la sua sposa e invia invece un saluto stizzito:

Raccomandatemi a vostra moglie, la bella cortese,
lei e quell'altra, mie signore onorate,
che il lor cavaliere
hanno con così abile astuzia ingannato.
(2411-2414)

E' interessante notare che Galvano si premunisce di mandare a salutare anche la vecchia megera che aveva visto accompagnare la bella dama alla sua prima apparizione. Galvano ha intuito che l'anziana donna è parte in causa nell'intrigo e infatti il Cavaliere Verde gli rivelerà trattarsi della Fata Morgana, la vera mente del raggiro.

Dopodiché il campione di Artù ha un temporaneo cedimento, che lo porta ad auto-assolversi e a pronunciare un'invettiva contro il genere femminile. Galvano afferma che non è strano per un uomo impazzire e lasciarsi circuire dalle donne di cui si innamora. Così è capitato ad Adamo, Salomone, Sansone e Davide.

Se questi furono vinti dalle arti di donne,
sarebbe gran gioia
amarle e mai credere loro, se uno potesse.
Ché furono essi in antico i più nobili
favoriti dalla fortuna
su tutti coloro che sotto il cielo hanno avuto
pensiero.
E furono tutti ingannati
da donne che usavano.
Se dunque sono ora ingannato
dovrei essere, penso, scusato.
(2420-2428)

La derivazione cristiana di questo passaggio è evidente fin dai personaggi chiamati in causa, tutti presi dalla Bibbia. Il riferimento è chiaramente alla responsabilità di Eva nel peccato originale, secondo uno schema reiterato dalle sue discendenti, come Betsabea e Dalila. Qui il poeta ha bisogno di stigmatizzare la perniciosità intrinseca al genere femminile e di contrapporla implicitamente all'immagine di purezza rappresentata dalla Santa Vergine. Si tratta cioè di condannare uno dei volti della Dea e di esaltarne un altro, già inserito nella mitologia patriarcale cristiana. L'eroe viene messo in mezzo a due estremi che sono invece aspetti della stessa natura.

Tuttavia, proprio mentre attua questa scissione, l'anonimo poeta finisce per

confermare la funzione centrale e moralmente rilevante della dea-strega.

Dopo la pesante caduta di stile infatti, Galvano si affretta a riportare su di sé la colpa e a confermare che d'ora in poi indosserà sempre la cintura verde:

Così quando l'orgoglio mi pungerà
per prodezza nell'armi,
umilierà il mio cuore guardare
questo laccio d'amore.
(2435-2438)

La cintura della Dea diventa un anti-talismano, in grado di bilanciare gli eccessi dell'eroe. Attraverso la sfida lanciata all'orgoglio virile, la Dea ha somministrato al campione, e alla Tavola Rotonda tutta, una dura lezione di umiltà, che Galvano dimostra di avere appreso. Questo è detto chiaramente nelle ultime battute tra i due cavalieri. Prima di andarsene Galvano chiede al Cavaliere Verde di rivelargli il suo nome e l'uomo afferma di chiamarsi Bertilak de Hautdesert, e di essere al servizio della fata Morgana, sorellastra di Artù, che vive nel suo castello:

Morgana la dea [Morgne þe goddes]
dunque è il suo nome.
Nessuno ha tanto orgoglio
che ella non possa umiliare.
Lei m'inviò in questa guisa
alla vostra nobile sala,
a provare l'orgoglio, se era vero quel che si dice
della gran rinomanza della Tavola Rotonda.
(2452-2459)

Nonostante sia stato ingannato e messo in ridicolo, nonostante si senta ferito nell'amor proprio e portatore di una macchia indelebile, non ci sono dubbi che Galvano ha superato la prova, ha avuto successo. Per questo può tornare alla corte di Artù ed essere accolto con tutti gli onori. Il suo racconto e la confessione della propria mancanza, suscitano in Artù una risata liberatoria. Da quel momento, per disposizione del re, tutti i cavalieri della Tavola Rotonda porteranno a tracolla un drappo verde, in onore di Galvano.

La trasformazione della cintura in blasone contiene un messaggio a chiave profondo, che Galvano ha inciso nella carne. Quel nastro ostentato è un *memento* della fallibilità dell'eroe.

“Quella macchia […] rimane, sul piano individuale, il segno dell'umanità, dell'umana fragilità del cavaliere” (P. Boitani, *op. cit.*)

La pretesa di corrispondere integralmente all'ideale eroico-cavalleresco, la pretesa alla perfezione, stimola l'orgoglio, l'*ofermod* che può portare alla

rovina, come accadde ad Aiace.

Questa consapevolezza, raggiunta attraverso la ridicolizzazione e l'umiliazione messa in atto dalla Dea, è il premio che Galvano riporta dalla sua avventura e che espone con coraggio accanto al pentangolo cristiano.

Seconda parte:

Nemesi

5. La dea e il pirata

Cup of Gold (1929), tradotto in italiano col titolo *La Santa Rossa*, ovvero *La vita di Sir Henry Morgan bucaniere con occasionale riferimento alla storia*, è il primo romanzo scritto da John Steinbeck.

Generalmente considerato un'opera giovanile, un romanzo “a tesi”, alquanto schematico e molto lontano dai vertici letterari che hanno fruttato all'autore il Premio Nobel, cela tra le sue pagine una trattazione originale e articolata del tema che ci interessa. Tuttavia a un primo sguardo l'allegoria interna racconta in effetti il conflitto tra romanticismo giovanile e disillusione dell'età matura, tra slancio eroico e resa al sistema sociale, seguendo il modello del romanzo di formazione e passaggio.

La vicenda inizia in una gelida brughiera gallese spazzata dal vento, sul far dell'inverno, abitata all'apparenza solo da animali: cavalli, capre, sparuti uccelli. C'è una casa solitaria, e dentro, un fuoco acceso. Una famiglia: l'anziana nonna, padre, madre e un bambino. Tre generazioni, lo stesso cognome (già emblematico): Morgan.

Il protagonista della vicenda è il membro più giovane della famiglia, Henry, destinato a diventare uno dei pirati più famosi di tutti i tempi.

Nonostante sia appena un ragazzo, Henry sente che il destino gli sta stretto. La tetra Inghilterra cromwelliana non lo attira, Henry vuole evadere, partire, navigare verso le Indie Occidentali. Attratto dai racconti marinareschi e dalle testimonianze di viaggiatori che hanno solcato l'oceano, formula il suo sogno americano: diventare un eroe della filibusta, procurarsi fama e gloria.

Intorno a lui spiccano figure significative. A partire dalla nonna Gwenliana, depositaria dell'antica sapienza celtica ormai perduta, e dal vecchio Merlin, stregone abbarbicato su una montagna, al quale Morgan va a chiedere buoni auspici.

Fin dai nomi che portano, Merlin e Gwenliana sono figure del passato (Gwenliana fu una regina guerriera del Galles, sconfitta in battaglia dagli inglesi), custodi di un mondo estinto, spazzato via dalla nuova religione cristiana.

Nel tentativo di dissuadere il ragazzo dal partire infatti, Merlin gli offre di restare in Galles a cercare le vestigia di Artù, a scavare le radici delle antiche leggende. Henry risponde che non ha alcuna intenzione di tagliare le proprie radici (intende infatti tornare, un giorno), ma vuole protrarle, farle arrivare lontano. Henry vuole *essere* Artù, o piuttosto un novello Percival, alla ricerca della Coppa d'Oro. Non gli basta cioè custodire i miti, indagarli o rianimarli filologicamente: pretende di viverli in prima persona, di essere mitopoieta.

Merlin legge in lui l'ansia incontenibile del sogno, di fronte alla quale non può che augurare al ragazzo di trovare ciò che cerca… o piuttosto di non trovarlo,

per mantenersi invece così com'è, un “fanciullino” ingenuo, rapito dal puro desiderio.

Di tutt'altro genere è il confronto che il ragazzo ha con il padre, una figura remissiva, un uomo contemporaneo, che ha abdicato al primato in famiglia, e che non ostacola i progetti di Henry, perché ha già sperimentato su di sé quanta frustrazione implichi tarpare le proprie aspirazioni giovanili. Soprattutto sa che non è possibile impedire a Henry di partire con un semplice ordine, perché questo lo spingerebbe soltanto a disobbedire all'autorità e a fuggire come un ladro nella notte. Tanto vale allora augurargli il buon viaggio e raccomandarlo allo zio baronetto, che ha trovato fortuna nelle Indie Occidentali.

E' piuttosto la madre di Henry a non voler capire. Elizabeth è una donna forte e cocciuta, che non ammette altra visione del mondo oltre alla propria, semplice e lineare, dove ogni cosa sta al suo posto e tutti rigano dritto. Testarda fino alla fine, rifiuterà di prendere un vero e proprio commiato dal figlio, incredula di doverlo perdere [11].

C'è un'ultima persona da salutare. E' la giovane innamorata che Henry avrebbe probabilmente sposato se avesse potuto restare. E' la vita alternativa di Henry: una moglie, dei figli da crescere, una casetta nella brughiera. Questa volta è Henry che non riesce a dire addio, limitandosi a osservare la ragazza dall'oscurità della sera, mentre sulla soglia di casa, lei cerca di intravederlo.

Già qui troviamo i primi segnali di una coincidenza a chiave che si protrae per tutto il romanzo.

A eccezione della vecchia Gwenliana, tutti i personaggi femminili portano lo stesso nome: Elizabeth [12]. E' così per la madre e per la fidanzatina di Henry. Sarà così nel seguito dell'avventura, per le altre due donne importanti della sua vita. Steinbeck ci fa capire senza sottintesi che si tratta di differenti manifestazioni della stessa entità femminile e che l'eroe di questa storia si confronterà con ciascuna di esse, volta per volta.

Henry parte, raggiunge Cardiff, e mentre cerca un imbarco cade vittima del raggiro di uno scaltro marinaio, un reclutatore di nome Tim, che lo fa salire a bordo della nave su cui presta servizio, in partenza per le Indie Occidentali. In realtà, insieme all'ingaggio, Henry firma il proprio contratto di servitù in cambio del passaggio per l'America. Ma questo lo scoprirà solo all'arrivo alle Barbados.

La traversata a bordo della *Bristol Girl* è caratterizzata da segnali premonitori. La storia che Henry ascolta dalla bocca del suo amico marinaio durante una delle lunghe serate sottocoperta riguarda proprio uno spettro femminile e anticipa il tema centrale del romanzo.

Tim racconta un'avventura capitatagli in gioventù, quand'era bucaniere.

A bordo di un piccolo bastimento spagnolo che avevano assalito, i pirati fecero prigioniera una gentildonna. Per evitare liti tra la ciurma decisero di giocarsela ai dadi. La donna era “alta e ben fatta, coi capelli neri, una gran fronte pallida e le dita più affusolate ch'io abbia mai visto in vita mia”, ricorda Tim. E aggiunge che proprio osservandola decise di non partecipare al gioco.

“Mi dissi: Quella è un tipo di donna piuttosto duro da masticare, capace di farne vedere di tutti i colori all'uomo ch'ella odiasse.” E infatti, a dimostrazione del carattere indomito, approfittando della distrazione dei pirati, la donna corse al parapetto e si gettò tra i flutti stretta a una palla di cannone.

Nelle notti successive il suo fantasma venne ripetutamente avvistato dalle sentinelle, mentre seguiva la scia della nave e protendeva le sue “lunghissime mani bianche” verso la poppa. Finché una notte - prosegue il racconto di Tim - un membro dell'equipaggio accorse terreo a dare l'allarme perché aveva avvistato lo spettro, con “mani bianche, affilate, morbide, con lunghe dita affusolate, che sono penetrate nel fianco del bastimento e hanno cominciato a strappare via le tavole come se fossero di carta”.

Fu così che la nave affondò e i superstiti del naufragio furono soltanto tre: Tim e altri due marinai, i quali però in seguito impazzirono “e della specie di pazzia più furiosa”.

Tim è stato quindi l'unico a salvarsi e il motivo è del tutto evidente: lui solo non aveva partecipato al gioco, non aveva tirato i dadi. Aveva osservato la donna riconoscendo in lei un'entità potenzialmente terribile. La sua decisione era stata quindi di non adirarla e proprio questo gesto di rispetto gli ha salvato la vita. Tutti i suoi compagni invece, che avevano pensato di poter possedere quella donna, di sottometterla, sono morti o sono impazziti. La follia sembra una pena ricorrente per chi oltraggia la Dea.

La descrizione fisica della donna suicida lascia poco margine al dubbio: l'ampia fronte pallida, le lunghe braccia e mani eburnee, le dita bianche affusolate, sono i tratti di quella che Robert Graves, nel suo studio più celebre, avrebbe chiamato la Dea Bianca, rintracciandone le caratteristiche fisiche nei poemi antichi e moderni [13].

“Il candore della Dea è sempre stato un concetto ambivalente. In un senso è la piacevole bianchezza dell'orzo perlato, del corpo femminile, del latte, o della neve intatta; ma in un altro senso è l'orribile pallore del cadavere, dello spettro e della lebbra” (R. Graves, *op. cit.,* cap. 24*)*.

6. La gloria del mondo

La via per la gloria comincia con un grave smacco per Henry Morgan. Giunto a Barbados viene messo al corrente di avere firmato non già un ingaggio da marinaio, bensì un contratto di servitù quinquennale a favore di un latifondista dell'isola, il signor James Flower.

Così, invece di solcare i mari, per il momento Henry si ritrova a lavorare in una piantagione tropicale.

Fortuna vuole che Flower si accorga subito del suo buon carattere e della sua intelligenza e decida di offrirgli un'opportunità. Così dà al ragazzo libero accesso alla sua fornitissima biblioteca, ne sollecita l'apprendimento con lezioni e discussioni filosofiche, piano piano si trasforma in un padre-precettore. Quando Henry si dimostra anche in grado di tenere dietro agli affari della piantagione, Flower è ben felice di delegarli a lui, per dedicarsi a tempo pieno alle amate lettere. Così, nel giro di pochi anni, da servo a contratto Henry si ritrova capo di una grande azienda agricola.

Le sue letture e i suoi studi nel frattempo si affinano, indirizzandosi sui manuali di navigazione e di guerra navale. Il mare rimane il suo sogno segreto, che custodisce con cura, in attesa del momento propizio:

Egli doveva ritornare al mare e alle navi. Il mare gli era madre, e amante, era la dea che, a un ordine qualsiasi, lo avrebbe trovato sempre pronto e alacre. Il suo stesso nome, nell'antica lingua bretone, significava colui che vive presso il mare.

(*La Santa Rossa*, cap. II-5)

Così Henry, che ormai gode di un grande ascendente sul vecchio Flower, lo convince a comprare un bastimento per il trasporto delle merci a Giamaica. Henry battezza questa sua prima nave *Elizabeth* e il rapporto che stringe con lei, quando ne tiene il timone, è quasi erotico. E' per questa nave, obbedendo al richiamo del proprio destino, che Henry liquida la sua amante meticcia e la umilia, dimostrando già una buona dose di egoismo e superbia. La ragazza, eletta a “donna del capo” per una breve stagione, viene gettata nuovamente in mezzo agli schiavi. Si tratta di un altro segnale premonitore: la giovane, devota ai culti sincretici pseudo-cristiani, è la terza donna che Henry ferisce e abbandona per inseguire il proprio sogno di gloria.

Finalmente, giunto il momento del riscatto, Henry parte alla volta di Giamaica, dove intende presentarsi allo zio, Sir Edward, vice-governatore dell'isola. La sua speranza è che lo zio lo accolga a braccia aperte, ma Henry è destinato a rimanere deluso. Infatti quando illustra i suoi piani per diventare bucaniere ai danni della Spagna e chiede un finanziamento per l'impresa, lo zio

non solo gli rifiuta il prestito, ma lo avverte che se violerà la pace tra Spagna e Inghilterra sarà suo dovere farlo impiccare.

Tuttavia la visita non è del tutto inutile, perché Henry ha modo di conoscere la sua graziosa e giovane cugina Elizabeth, figlia di Sir Edward.

A Henry non resta che mettersi in società con un pirata, investendo i propri risparmi nel comando di un vascello attrezzato allo scopo.

La sua prima scorreria dimostra già il talento di Henry Morgan, che fa il suo ingresso a Tortuga con ben quattro legni spagnoli catturati.

Da quel momento il capitano Morgan brucia le tappe di una folgorante carriera. Il suo progetto è fondare una repubblica di bucanieri e mettersene a capo, un'idea che fa rapidamente il giro dei Caraibi. Da ogni angolo gli avventurieri vanno a unirsi alla flotta di Henry Morgan e le sue imprese diventano leggendarie. Nell'arco di un decennio il suo nome entra nell'Olimpo della filibusta. Il ragazzino gallese che sognava di diventare un grande eroe è ormai il pirata più famoso di tutti i tempi.

Ma è solo. Solo come sono gli eroi, appunto, come aveva predetto il vecchio Merlin, tanti anni prima. L'inseguimento della gloria è stata un'impresa solitaria, un duello col destino. I sentimenti che lo circondano sono l'ammirazione o il timore, nient'altro. Niente affetto, niente amicizia.

Henry Morgan decide di procurarsi l'uno e l'altra.

Innanzi tutto si sceglie un amico fidato, un ragazzo sveglio e coraggioso di nome Coeur de Gris, che diventerà il suo scudiero, la sua spalla, il suo luogotenente, ma anche la voce della sua coscienza. Coeur de Gris è un pirata figlio d'arte, donnaiolo, devotissimo alla madre, una prostituta di Goaves. In lui si ritrova una delle caratteristiche di Galvano: la passione erotica e la devozione verso le figure femminili.

Ora Henry Morgan ha bisogno di una dama. La donna prescelta non potrà che essere all'altezza della sua fama, gelosamente custodita in uno scrigno, un'arca da dischiudere con l'ardore virile del guerriero.

La sorte sembra sorridere a Henry nella ricerca. Infatti proprio allora lo raggiunge una voce che percorre i Caraibi a proposito di una donna bellissima che vivrebbe a Panama, nella cosiddetta Coppa d'Oro.

“La chiamano la Santa Rossa di Panama. Non c'è uomo che non le si prosterni dinnanzi”. “C'è una donna nella Coppa d'Oro e tutti gli uomini le si inginocchiano davanti come i pagani cadono ginocchioni dinanzi al sole”. E ancora: “Molti dicevano ch'era la Vergine Maria scesa di nuovo sulla terra, e aggiungevano il suo nome alle loro preghiere”.

Una vera dea. Una dea che Henry Morgan decide di amare e di possedere. La Santa Rossa diventa la sua ossessione. Il pensiero di quella creatura leggendaria e celestiale non lo abbandona più e lo spinge a tentare imprese sempre più ardite, fino a quella più folle di tutte.

Morgan chiama a raccolta le forze della filibusta, offre bottino e ricchezze in quantità a chiunque si metterà sotto il suo comando. L'adunata è grande:

tagliagole, ladri e assassini di ogni razza e religione affluiscono a Tortuga senza nemmeno sapere quale sarà l'avventura che li attende. Il nome di Henry Morgan è sufficiente a reclutarli.

Soltanto dopo aver fatto firmare ai capitani dei vascelli il contratto che stabilisce la divisione del bottino e la sua autorità indiscussa, Morgan rivela qual è l'obiettivo prefissato: espugnare Panama.

7. La Santa Rossa

Il viaggio verso Panama - questo Aldilà lastricato d'oro - si presenta difficile come dev'essere. L'attacco infatti viene portato dall'entroterra, attraverso la giungla, su lunghe imbarcazioni fluviali. Caldo, insetti, scarsità di cibo. E' durante questa marcia atroce che avviene uno scambio significativo tra Morgan e Coeur de Gris, entrambi stravolti dalla fame e dalla stanchezza.

Vagheggiando la Santa Rossa, Morgan afferma che né il compagno né alcun altro della ciurma può capire le sue aspirazioni, che sono molto più che umane e vanno oltre la semplice lussuria o avidità. L'eroe si considera al di sopra degli uomini comuni e inevitabilmente separato da loro.

La riposta di Coeur de Gris è sarcastica:

"[...] Non vi è possibile credere che questi uomini possano avere la medesima profondità del vostro sentire. Immagino che supererebbe i limiti della vostra più accesa fantasia, il sentirvi dire da me ch'io voglio quella donna almeno altrettanto ardentemente e ch'io potrei, forse, dire dolci parole d'amore alla Santa Roja meglio di quanto possiate voi stesso".

(*Ibidem*, cap. IV-2)

Poco dopo Coeur de Gris sviene per il caldo e la fatica. Morgan si spaventa e lo soccorre, pronunciando parole di incoraggiamento, promettendogli che prenderanno la Coppa d'Oro insieme e che "sarà un calice con due manici".

In questa scena è già contenuto il presagio di ciò che accadrà in seguito, di cosa andrà storto, di quali forze si daranno battaglia nell'animo di Henry Morgan.

Ma la battaglia da affrontare per prima è quella contro le truppe spagnole che difendono Panama, anche se la vittoria è meno impegnativa della marcia per giungere alla città. Le tecniche di guerra europee messe in campo dal governatore spagnolo sono rapidamente ridicolizzate dai pirati e la città resta senza difese. Gli assalitori irrompono nelle strade e si danno al saccheggio indiscriminato. Alcuni schiavi fuggiaschi appiccano perfino un incendio. Panama brucia.

Al calar del sole sono già tutti ubriachi. Eccetto Morgan, assiso sul trono che fu del governatore, in impaziente attesa che la Santa Rossa venga scovata e portata al suo cospetto.

Della fantomatica dama non sembra esserci traccia, però. Spinto dalla diffidenza, Morgan chiede a uno dei suoi uomini se abbia visto Coeur de Gris e quello risponde di averlo avvistato ubriaco, abbracciato a una donna. "Ti è forse parso che la donna potesse essere la Santa Roja?", chiede Morgan. "Oh, no,

signore”, risponde l'altro, “Sono certo che non era la Santa Rossa, ma solo una delle tante donne di Panama.”

L'alba illumina una scena surreale: Morgan assopito sullo scranno regale, nella grande sala delle udienze, davanti alla catasta d'oro e preziosi che i suoi uomini sono andati ammassando per tutta la notte. Dalla porta che dà sulla strada provengono i rumori ormai vaghi della città distrutta; una seconda porta invece si affaccia sul giardino, da cui proviene un canto.

Ecco dov'è sempre stata la Santa Rossa, una delle più belle incarnazioni letterarie della Dea: a pochi passi dall'eroe vittorioso, che ora dorme stravaccato sul trono. Da una parte le ceneri della città, l'impresa distruttrice che l'eroe ha compiuto per entrare nel castello incantato; dall'altra una piccola selva, un angolo di natura dove si cela la Dea.

Il narratore descrive una donna di età intermedia, né giovane né vecchia, non eccessivamente bella, ma conturbante e ambigua:

Gli occhi della donna erano neri, ma opachi. Del nero intenso, lucido che hanno le ali di certe farfalle morte, e tra gli occhi e gli zigomi si vedevano piccole rughe molto nette. Ella poteva contrarre le palpebre inferiori sì da far luccicare gli occhi d'allegria, pur conservando alla bocca quella ferma e quasi amara placidezza. La pelle era bianca, pallida, e i capelli lisci e neri come ossidiana.

(*Ibidem*, cap.IV-4)

Che le cose non andranno come Morgan si aspetta è chiaro fin dalla prima apparizione della Santa Rossa. La donna non viene trascinata ai piedi del vincitore come una preda, ma è lei stessa che si avvicina e attende che l'eroe si svegli per presentarsi. Il suo nome è Ysobel, ovvero ancora Elizabeth.

Ed ecco come la vede Morgan, non senza un certo stupore:

Nella sua mente egli s'era raffigurato un quadro, l'immagine di una fanciulla dai celesti occhi serafici, così timidi da abbassarsi dinanzi a quelli di un topo. Quegli occhi invece non si abbassavano. Sotto la loro superficie di velluto nero sembravano ridere di lui, irriderlo apertamente. Il volto di quella donna era tagliente, quasi rapace. Era bella, certo, ma la sua era la bellezza aspra, temibile della folgore. E la sua pelle era bianca, d'avorio, senza sfumature di rosa.

(Ibidem)

Ancora lo spauracchio del ridicolo, ancora la bianchezza statuaria di una regina. Morgan ha un presentimento rivelatore, per qualche ragione vede in lei qualcosa che gli ricorda la ragazza lasciata in Galles:

“Voi siete come Elizabeth” disse, con la voce monotona di chi sogna. “Siete

uguali eppure non c'è nessuna somiglianza. Forse voi avete già tutto quel potere ch'ella stava imparando a usare. Credo di amarvi, ma non so; non ne sono sicuro".

(Ibidem)

In questo pensiero è contenuta l'intuizione cruciale a proposito del potere femminile, quello che attrae e vincola l'eroe alla Dea. Un potere di cui Morgan sta per sperimentare tutta la potenza, e forse è proprio questo presentimento che inizialmente lo fa titubare sull'amore che prova. Amore che è una proiezione di se stesso e della propria ambizione, non già la ricerca di un'unione vera.

Subito il pirata rientra nella parte dell'eroe vittorioso e formula la sua romantica dichiarazione, chiedendo alla dama di sposarlo.

Quando la Santa Rossa obietta di essere già sposata, "e nel modo più soddisfacente", Morgan si appella a cause di forza maggiore che travalicano le consuetudini dei comuni mortali. La sua dichiarazione diventa quella di un cavaliere cortese che ha appena compiuto l'impresa di raggiungere la principessa nel castello in cui era reclusa.

Morgan dà per scontato che la principessa voglia essere liberata, che abbia bisogno di lui e di nessun altro, perché la loro affinità elettiva, il loro amore, è una necessità di completezza scritta negli astri.

E' in questo preciso momento che la favola si infrange, il romanzo di formazione si rivela per ciò che in realtà è, una pesante critica all'idealismo eroico, all'amor cortese, al romanticismo. Ovvero al tentativo di subordinare e sottomettere l'elemento femminile dentro i limiti della retorica e della visione al maschile del mondo, di sottomettere la Dea ai codici.

La risposta della Santa Rossa, infatti è quella sbagliata:

"Avete trascurato soltanto una cosa, signore" ella disse. "Nessun fuoco mi arde, e dubito che possa ardere mai più. Non portate una lampada per me… e speravo che la portaste. Sono venuta stamane ad assicurarmene. E ho sentito le vostre parole così spesso, ma così spesso, a Parigi e a Cordova. Sono stanca di queste parole che non cambiano mai. […] Pensavo cose straordinarie di voi un tempo; finiste col diventare una bronzea figura della notte. E ora… vi scopro ciarliero, un tornitore di dolci e ben costrutte parole, ma dette con una certa goffaggine. M'accorgo che non siete affatto un realista, ma solo uno strimpellatore di serenate. Volete sposarmi… proteggermi. Tutti gli uomini, meno uno, hanno voluto proteggermi. Comunque, sono più in grado di proteggermi da me di quanto lo siate voi. Dal mattino del mio primo ricordo sono stata saturata di frasi fino alla nausea. Sono stata ricoperta di dolci epiteti e di vezzeggiamenti. Gli altri uomini, come voi, sentivano il bisogno di giustificare la loro passione ai loro stessi occhi. Essi, come voi, dovevano convincersi, e insieme convincere anche me, di amarmi."

(Ibidem)

Umiliato e offeso dalle parole di Ysobel, Morgan minaccia di violentarla, ma non riesce nemmeno a scalfire la seraficità della dama. La donna risponde che è troppo tardi ormai per assumere l'aspetto del rude pirata, non dopo essersi presentato come l'ennesimo, banale, cavaliere cortese. Se anche lui la stuprasse, non potrebbe fare a meno di vederlo per come già si è mostrato: presuntuoso, retorico, puerilmente preoccupato di nascondere dietro altisonanti paroloni la propria banalità, il proprio essere un uomo comune e non già eccellente, in nulla diverso da uno qualunque dei suoi sottoposti. “E dovrei scoppiare a ridere, temo”. Ecco il ridicolo che sta per piombare sul capo di Henry Morgan con la forza di un macigno, senza che lui possa sottrarsi allo schianto.

L'eroe afferma ancora di amarla, solo per sentirsi rispondere che non si tratta di una novità, che centinaia di uomini le hanno detto le stesse cose. E' proprio questo sentirsi unico, questa pretesa di possesso esclusivo, che suscita la reazione impietosa della Dea. L'eroe già vacilla, è sufficiente instillargli il germe della gelosia per farlo crollare, accennare a “un giovane bucaniere affascinante” che Ysobel ha visto quella notte e del quale si augura di diventare la schiava.

Morgan domanda ansioso chi sia quel bucaniere, mentre già nella mente si compone l'immagine di Coeur de Gris, ma lei dice che non lo sa, anche se amerebbe poterlo rivedere. La staffilata va dritta al cuore: “Sentite già il coltello?”, chiede perfida la dama.

Perso ogni entusiasmo, Morgan rinchiude Ysobel in cella, in compagnia della vecchia governante (l'immancabile megera).

Dopodiché se ne torna nel salone dov'è ammucchiato il bottino. Si sente sconfitto e battuto, pensa a come riderebbero i suoi uomini se scoprissero la magra figura che ha rimediato: “L'essere schernito in segreto era una prospettiva terrificante per Henry Morgan”.

La paura del ridicolo trasforma la frustrazione in rabbia e la dirige verso gli uomini che potrebbero irriderlo. Morgan si vede già trasformato da leggenda a zimbello dei Caraibi.

D'istinto afferra le armi ed esce per la strada con l'intento di reagire a quella sfida, di affermare ancora la propria eroica volontà.

8. La Regina e il Re

Nella sala delle udienze si è compiuto il passaggio cruciale del romanzo. L'impresa dell'eroe è stata interrotta, il Graal, la fonte della vita eterna, non è stato raggiunto, l'unione rivitalizzante tra l'eroe e la Dea è fallita.

Non c'è niente che Henry Morgan possa riportare dalla sua avventura (eccetto una catasta d'oro, che però non era il vero obiettivo della sua missione). La stessa impresa guerresca, viene di gran lunga ridimensionata dalla luce del giorno. Mentre cammina per la città, Morgan si accorge che la distruzione non è poi così grande, ma anzi, piuttosto circoscritta. Soprattutto l'obiettivo primario è stato mancato.

Egli aveva distrutto la città, ma la donna che lo aveva attratto alla Coppa d'Oro lo eludeva. Gli sfuggiva mentre lui restava più che mai in suo potere. Henry si contorse sotto la propria impotenza e poi rabbrividì al pensiero che altri potessero scoprirla.

(Ibidem)

Al contrario di Galvano, Morgan non riesce ad accettare la propria fallibilità, né il potere che la Dea esercita su di lui. Ha paura di essere deriso, perché è ormai insicuro della propria grandezza d'animo, la sua fiducia in se stesso è minata. Aveva pensato di possedere la Santa Rossa, di sposarla e portarla via con sé, non come atto d'unione, ma come ornamento e coronamento della propria gloria, come suggello del destino dell'eroe. Scoprire invece di non essere il predestinato, di essere uno dei tanti pretendenti, rappresenta il crollo delle illusioni e la morte del “fanciullino” che le aveva cullate. Non già per lasciar posto a un uomo maturo, a un eroe più consapevole, disposto ad accettare la sconfitta, bensì a un anti-eroe rabbioso e meschino che si limita a introiettarla, per trasformarsi in qualcosa di ancora peggiore.

Per riaffermare il proprio potere minacciato, Morgan deve ricorrere all'omicidio, alla giustizia sommaria, all'esercizio della tirannide. Così ammazza a sangue freddo un pirata sorpreso a intascare un piccolo gioiello, invece di ammucchiarlo col resto del bottino. Poi, furente, decide di tornare indietro e prendere la Santa Rossa con la forza per dimostrarle chi è il padrone del destino a Panama. La sua ottusità lo porta verso il momento più grottesco del romanzo, dal quale l'orgoglio dell'eroe uscirà definitivamente distrutto.

Quando la Santa Rossa si trova di nuovo davanti il capitano dei pirati e capisce le sue intenzioni scoppia in una risata, impugna uno spillone fermacapelli e lo sfida a duello come per gioco.

Morgan l'aggredisce, le strappa i vestiti, ma ciò che ottiene sono punture di

spillo e sfottò.

Un uomo può battere - può sottoporre a ogni violenza - una donna che pianga e tenti di fuggire, ma è impotente dinanzi a quella che non indietreggia e si limita a ridergli in faccia.

"Ho udito uno sparo" ella disse. "Ho pensato che aveste ucciso qualcuno per provare la vostra virilità. Ma la vostra virilità patirà un duro colpo ora, non è vero? La nuova di questo scontro si spargerà prima o poi [...]. Si dirà che siete stato sconfitto con una spilla maneggiata da una donna".

(Ibidem)

Non riuscendo a sottomettere la donna, Morgan estrae il pugnale per ucciderla, ma anche questo tentativo è destinato a fallire. Non dimentichiamoci infatti che la Dea ha anche una veste cristiana e che abbiamo a che fare con una "Santa". Tale verrebbe senz'altro ritenuta Ysobel se adesso morisse per resistere al suo stupratore senzadio. Questo si premurano di ricordargli le due donne, la giovane e l'anziana governante, invitandolo a colpire per affrettare l'ascesa al cielo e il conseguente processo di beatificazione. Al danno si aggiunge la beffa.

Sconfitto su tutti i fronti, Morgan non può che rinfoderare l'inutile pugnale e lasciare il campo.

Come Aiace, è verso se stesso che deve rivolgere le armi. Ma c'è più di un modo per suicidarsi, per uccidere la parte di sé che l'ha tratto in inganno, la metà sognante ed eroica, il poeta fanciullo. Andrà a cercarla di nuovo per la strada questa sua metà, roso dall'invidia e dalla gelosia nei confronti di chi sa mettersi al servizio della Dea:

Coeur de Gris era un po' come una donna, nel sapere le cose... un po' come Ysobel. Vedeva ogni cosa con un misterioso occhio clandestino.

(*Ibidem*, cap.IV-5)

Quando finalmente incontra il suo fidato luogotenente, reduce dalla sbornia della notte, e si sente chiedere se la Santa Rossa - "la fortezza di carne" - abbia capitolato, Morgan alza la pistola e fa fuoco.

L'uccisione della propria parte ingenua, della propria metà positiva, è l'atto tragico finale che compie il destino di Henry Morgan. "Mia madre vi odierà" - riesce a dire Coeur de Gris, in fin di vita - "Vi farà oggetto di tutte le sue antiche maledizioni". La Dea getterà la sciagura su Henry Morgan, l'ha già fatto. Morgan ha ormai imboccato una strada senza ritorno, che lo spinge a cancellare ogni traccia del sé precedente, per evitare che il suo segreto, la sua mediocrità, venga scoperta.

L'eroe sostituisce quindi le suggestioni epico-cavalleresche con la fredda contabilità del pratico borghese.

La Santa Rossa viene riconsegnata al legittimo marito a peso d'oro, non prima che lei confessi a Morgan - come ultimo lascito - il proprio passato nomade e selvaggio, a cui solo la religione e il matrimonio hanno posto un freno. Come si era capito, dietro la “santità” si cela una donna indomita e audace, la sopravvivenza profonda del divino femminile che come una scintilla sotto la cenere può in ogni momento tornare a bruciare la sicumera degli eroi.

In una sola notte Henry Morgan si è trasformato in un cinico calcolatore. Stabilisce il prezzo per la donna che non doveva averne alcuno, e perfino per se stesso. Il conto è presto fatto: se il pirata Morgan è morto insieme a Coeur de Gris, un uomo nuovo dovrà soppiantarlo, onesto e rispettabile. Paradossalmente, per diventarlo, Morgan deve tradire se stesso, deve tradire tutti, violare ogni vincolo di coscienza e passare dalla parte “buona” della società. Il suo suicidio non è materiale, come quello di Aiace, ma etico e psicologico.

Henry Morgan straccia il contratto della filibusta, inganna i suoi uomini, li abbandona su una spiaggia e fugge con l'intero bottino per dirigersi a Giamaica, dove entra trionfalmente non più nei panni del pirata, ma del patriottico corsaro che porta in dote l'oro spagnolo alla corona britannica.

Lì troverà accoglienza a furor di popolo e soprattutto l'inizio della sua nuova vita. Prima il matrimonio con la cugina Elizabeth, alla quale è stato insegnato che le donne devono farsi proteggere dagli uomini (ma è pure una messa in scena, un inganno per la vanità maschile); poi l'udienza presso re Carlo II - visto che nel frattempo in patria è stata restaurata la monarchia - il quale lo nomina baronetto e vice-governatore di Giamaica. Come tale Sir Henry Morgan dovrà prima di tutto mettere fine al flagello della pirateria, e comminare le pene ai suoi sodali di un tempo.

Da fuorilegge romantico Henry Morgan si trasforma in disciplinato tutore dell'ordine imperiale, un paternalista disincantato in lotta contro la poesia. Non essendo riuscito a flirtare con la regina che della poesia è la Musa, non gli resta che servire il re, il potere burocratico patriarcale.

Ritroviamo così Sir Henry Morgan di nuovo su uno scranno regale, nel ruolo di giudice, mentre condanna all'impiccagione due vecchi compagni d'arme. Alla fine della giornata di lavoro torna nella sua bella casa, dove una moglie petulante lo rimbrotta arrogandosi il merito di avere fatto di lui un uomo per bene. E' il quadretto di una placida vita borghese che attende il nostro eroe fino alla fine dei suoi giorni.

Il romanzo si chiude alcuni anni dopo, sul letto di morte di Sir Henry. L'immagine che gli appare negli ultimi istanti è ancora quella di una donna. Una ragazza abbandonata in una brughiera gallese tanti anni prima. E' così che si presenta la Dea Morte, col volto virginale della prima Elizabeth, che forse diventò una principessa… o forse no, rimase in attesa per anni, si ammalò, morì giovane. La prima vittima del fuoco che ha arso Henry Morgan, adesso lo conduce all'ultima traversata, per raggiungere suo padre e il vecchio Merlin, che “guida armenti di sogni ad Avalon”. Così, mentre un prete si accanisce

invano a chiedere il suo pentimento per tutti i crimini commessi, prima di chiudere gli occhi Morgan riesce a udire ancora il canto della morte, che aveva sentito provenire da un giardino segreto, a Panama. Il canto della Dea.

Terza parte:

Grazia

9. La Figlia della Donna del Fiume

Non c'è niente di più efficace dell'attraversamento di un fiume per evocare il passaggio nel mondo capovolto. Lo stesso ingresso nell'Ade avviene traghettando oltre l'Acheronte, come tocca in sorte a Ercole, Teseo, Orfeo, Enea, nonché all'io narrante della *Divina Commedia*.

E' precisamente attraversando un fiume che nel capitolo V del primo libro del *Signore degli Anelli* gli hobbit protagonisti del romanzo entrano nei territori in cui si svolgerà la loro grande avventura.

Sono questi gli eroi che ci accingiamo a seguire per concludere l'esercizio di lettura condotto fin qui. L'ultima tappa di questo *excursus* infatti è l'opera più celebre di J.R.R. Tolkien, pubblicata tra il 1954 e il 1955.

Nella grande complessità e varietà di temi che caratterizza questo romanzo non è difficile rintracciare quello che ci interessa, e che serpeggia tra le sue pagine. Per farlo è sufficiente mettere da parte le letture allegoriche, per concentrarsi invece sull'eredità poetica che il testo riceve dalla tradizione letteraria. In questo modo si scopre che i protagonisti del romanzo compiono la loro impresa sotto l'egida della Dea, la quale non manca di manifestarsi nel suo triplice aspetto: “la vergine dell'aria, la ninfa della terra e la vegliarda del mondo sotterraneo, personificate rispettivamente da Selene, Afrodite ed Ecate” (R. Graves, Introduzione a *I Miti Greci*, 1955).

Il primo momento sul quale soffermarsi è appunto il passaggio oltre il Brandivino (*Brandywine*), l'antico confine naturale della Contea. In questo modo i quattro hobbit protagonisti lasciano i luoghi conosciuti per spingersi verso l'ignoto. Sull'altra sponda del fiume li attende un secondo attraversamento, quello di una foresta oscura e vetusta, eppure assolutamente viva. Se il passaggio sull'acqua ha dunque un valore simbolico, la Vecchia Foresta rappresenta il vero punto d'ingresso, la prima delle prove che i nostri eroi dovranno superare nella loro lunga *quest*.

La selva è un labirinto inospitale: un fitto intrico di rami, nel quale nemmeno il vento riesce a insinuarsi. Gli hobbit percepiscono l'avversità degli alberi come se questi fossero esseri senzienti (e lo sono); cercano perfino di comunicare con loro, dichiarando di non avere cattive intenzioni, ma ricevono in risposta soltanto un silenzio ostile.

In mezzo alla Vecchia Foresta scorre un affluente del Brandivino, un fiume più piccolo e molto più inquietante: il Sinuosalice (*Withywindle*).

Dicono che la valle del Sinuosalice sia il luogo più strano e misterioso dell'intero bosco, addirittura il nucleo dal quale proviene e si sviluppa tutto il mistero.

(*La Compagnia dell'Anello,* libro I, cap.VI)

Nonostante gli hobbit cerchino di tenersi alla larga dal fondovalle, la foresta sembra spingerli proprio verso il corso del fiume, facendosi più fitta e impenetrabile ogni volta che tentano di cambiare direzione e rendendo invece più agevole il sentiero che porta all'acqua. E' evidente che gli alberi ordiscono una trappola mortale, conducendo gli eroi verso il fulcro del potere che risiede in quel luogo da tempo immemorabile. Così la comitiva viene lentamente sospinta fino al corso del Sinuosalice:

[...] un fiume marrone scuro, fiancheggiato da antichi salici, ricoperto da salici, ostruito da salici caduti e macchiato da migliaia di foglie di salice sbiadite. L'aria ne era satura ed esse volteggiavano gialle tra i rami, trasportate da una dolce brezza tiepida che spirava nella valle, dove le canne frusciavano e i rami dei salici scricchiolavano.
(*Ibidem*)

Nel giro di poche righe, la parola “salice” ricorre cinque volte. La ripetizione suona come un avvertimento: si è giunti in un luogo molto particolare.

Nella tradizione folklorica e nella mitologia il salice è un albero inferico, sacro alla Dea. “Nell'antichità il salice era generalmente considerato malefico, essendo votato a Ecate, la dea-luna. Inizialmente benigna, perché dava agli uomini la ricchezza, vegliava sulla prosperità degli armenti e presiedeva alla navigazione, Ecate divenne temibile dal giorno in cui, colpevole di impurità, fu precipitata agli Inferi e diventò Signora degli incantesimi” (Jacques Brosse, *Storie e leggende degli alberi*, 1987).

Le parole inglesi *willow* (salice) e *withe* (vimini) condividono la propria radice con *witch*, strega, e si connettono all'acqua e alla luna.

“Le legature di vimini della scopa delle streghe inglesi le votava a Ecate, che esse invocavano. Come dea infernale, questa aveva potere sulle acque sotterranee e, come divinità lunare, si presumeva dispensasse la rugiada e l'umidità nelle campagne" (*ibidem*).

Questa triade di elementi - acqua, luna, salice - segnala la presenza in fondo al fiume della Dea esiliata, anche se in questo caso uno soltanto dei suoi tre volti apparirà manifestamente.

Gli hobbit cadono nella trappola del Vecchio Uomo Salice, un albero maligno che dopo averli intorpiditi, cerca di affogarli o stritolarli con le sue radici, e letteralmente di inghiottirli.

Solo un aiuto provvidenziale salva i piccoli eroi dalla sorte peggiore.

Nel Mediterraneo, il mito dell'uomo-salice, Itone re della Ftiotide, precedette il culto della dea Atena, così come in Palestina il culto del salice propiziatore di pioggia era associato a quello della dea Anatha (corrispettivo di Atena), poi soppiantato dai sacerdoti di Jahvé, che legarono la pianta all'unico Dio.

Il Vecchio Uomo Salice che vive sulla sponda del fiume è una creatura guardiana, legata alla dea-strega, la quale non compare nel romanzo di Tolkien, ma viene nominata in relazione alla sua emanazione positiva: Baccadoro (*Goldberry*), ninfa acquatica sposa di Tom Bombadil.

Tom Bombadil è appunto il personaggio che giunge come salvatore degli hobbit prigionieri dell'albero. Si tratta di un essere enigmatico, *genius loci* che pare emanato dalla terra stessa, capace di parlare a piante e animali, e di farsi obbedire in qualità di “Signore" della Vecchia Foresta. La sua età è indefinita, sembra esistere da sempre, creatura a metà tra il mitologico e il fantastico, la cui natura rimane misteriosa. Perennemente allegro, entra in scena cantando una canzone dedicata a Baccadoro, che in una strofa è definita così:

La mia graziosa dama, figlia della Regina del Fiume,
Esile più di un salice, più limpida dell'acqua, più brillante di un lume
(*La Compagnia dell'Anello,* libro I, cap.VI)

Baccadoro è una “creatura leggiadra e incantevole, ma connessa con la strega che si nasconde, come la madre di Grendel [l'orco sconfitto da Beowulf, *n.d.a.*] nel suo profondo e putrido stagno" (T. Shippey, *J.R.R. Tolkien autore del secolo*, 2000).

La sposa di Tom Bombadil è in sostanza emanazione e *alter ego* della strega (la “Regina del Fiume"). E' il volto radioso della Dea. Questa duplicità viene per altro esplicitata in una poesia di Tolkien che narra l'incontro tra i due futuri sposi. Nella terza strofa de *Le Avventure di Tom Bombadil* (1962) Baccadoro mette in atto uno scherzo crudele ai danni di Tom. Lo trascina infatti sott'acqua tirandolo per la barba e rischiando di farlo affogare. Per ragioni metriche la traduzione nell'edizione italiana della poesia (Bompiani 2000) traduce con “Figlia del Fiume" l'originale inglese *“River-woman's daughter*" (*figlia della Donna del Fiume*), che rende immediatamente conto del legame diretto tra la strega e la ninfa, così come l'episodio in sé allude all'ambiguità e pericolosità che le sono proprie. Nonostante nel *Signore degli Anelli* Baccadoro si presenti nelle sembianze di una donna meravigliosa e gentile che accoglie e rifocilla gli hobbit, alcuni dettagli rivelano la sua natura latente. Ad esempio il fatto che, come Ecate, è dispensatrice di rugiada:

Il luccicare della rugiada sull'erba si sprigionava dai suoi piedi mentre danzava armoniosa.
(Ibidem, cap. VIII)

In generale il tema dell'acqua domina la breve permanenza degli hobbit a casa di Tom e Baccadoro. La voce della ninfa è “limpida, giovane e antica come la Primavera, […] simile a un ruscello d'argento: pareva la melodia dell'acqua che scorra gioiosa dai colli assolati giù nella pianura immersa nella notte". Dalle

movenze della dama, alla sua voce cristallina, ai sogni fatti durante la notte (uno degli hobbit sogna di essere sul punto di affogare), tutto rimanda all'elemento primario da cui origina la vita, ma che può anche portare la morte. La minaccia letale e la salvezza per gli hobbit hanno la stessa ambigua origine “acquatica", come ribadirà il seguito dell'episodio.

Prima però occorre soffermarsi ancora sul consorte della ninfa, uno dei personaggi più interessanti del romanzo.

Bombadil si mostra estraneo alle vicende politiche della Terra di Mezzo e soprattutto al potere dell'Anello. Questo implica la sua estraneità al potere stesso, o meglio, dimostra che Bombadil serve un potere assai più antico, connesso al mondo naturale primigenio, di gran lunga precedente all'avvento di quello condensato nell'Unico Anello. Ne deriva che il più potente strumento di dominio mai forgiato non ha alcun effetto su Tom, che si concede perfino di scherzare con l'Anello come fosse un oggetto di nessun valore. L'arma-feticcio creata da Sauron, l'Oscuro Sire, in grado di segnare il destino dei re, non può intaccare la poesia e la bellezza a cui Bombadil è consacrato, incarnate dalla sua sposa Baccadoro.

Una delle caratteristiche di Bombadil è proprio il suo esprimersi prevalentemente tramite la poesia. Entra ed esce di scena cantando, le sue movenze si confondono spesso con la danza. Tom è un poeta, forse addirittura l'essenza stessa della poesia primitiva, demiurgica, inseparabile dalla natura. L'ispiratrice dei suoi versi è la ninfa alla quale si è unito. Tom consacra la sua arte a questa Musa e a lei dedica i propri pensieri, in una sintonia che appare totale:

[…] in qualche modo sembravano tessere un'unica danza, armonizzandosi e completandosi, dentro e fuori la stanza e tutt'intorno al tavolo.

(Ibidem, cap. VII)

E' proprio Baccadoro che al momento del commiato affida agli hobbit un viatico molto chiaro: procedere veloci, senza soste, finché il sole brilla. Ripreso il viaggio, invece, gli hobbit si fermano presto a mangiare e a riposare, ingannati dall'apparente vicinanza della meta successiva e dalla bella giornata. Così il sonno malefico già sperimentato nella Vecchia Foresta li coglie nuovamente, e quando si risvegliano si trovano circondati dalla notte e dalla nebbia più fitta che abbiano mai visto. La minaccia è ancora “acquea", sale dalla foresta e dal fiume che credevano di essersi lasciati alle spalle, li avvolge e fa loro perdere la strada. Infine cadono vittime dello Spettro dei Tumuli e solo un secondo intervento di Bombadil li salva dal peggio.

Frodo ripete i versi che Tom gli ha insegnato affinché li declamasse in caso di emergenza per farlo giungere in soccorso; Tom arriva sul posto e scaccia lo spettro intonando una formula poetica; allo stesso modo annulla il maleficio, risvegliando gli hobbit dal torpore simile alla morte che li avvolge e riportandoli

nell'*Aldiqua*.

Quello che si consuma presso il tumulo è un vero e proprio duello di incantesimi (cioè di enunciati performativi), ovvero uno scontro tra il maleficio pronunciato dallo spettro contro gli hobbit e i versi poetici che lo scioglieranno. E' grazie alla poesia ispirata dalla “graziosa dama, tutta vestita di verde e d'argento" che i protagonisti del romanzo si salveranno e potranno riprendere la strada.

Del resto, il seguito del romanzo confermerà il legame particolare degli hobbit con le figure femminili: a esse si raccomanderanno e con esse avranno a che fare nei momenti cruciali dell'avventura.

10. La Signora della Terra di Mezzo

Una canzone serpeggia tra le pagine del *Signore degli Anelli*. Viene intonata in diverse occasioni e versioni, a volte nelle lingue originali elfiche, a volte tradotta in lingua corrente (e quindi in inglese), fino a contare ben quattro occorrenze.

Si tratta dell'Inno a Elbereth, che rivela l'importanza del divino femminile in relazione all'impresa degli eroi protagonisti. Si può dire infatti che l'unica traccia evidente di religione nel romanzo sia rappresentata dal culto elfico a Elbereth condiviso dai protagonisti hobbit.

La cosmogonia di Arda, il mondo inventato da Tolkien, è essenzialmente monoteistica. Tuttavia in essa compare una rosa definita di emanazioni angeliche dell'unico Dio, molto simile a un pantheon pagano. Si tratta dei Valar. Ogni Vala maschile è sposo di una Valie femminile a lui complementare. Il Vala più importante, al quale il creatore dell'universo affida la reggenza del mondo come suo vicario, è Manwë. I suoi epiteti lo definiscono alla stregua di una divinità celeste, come Odino o Zeus: “Re dei Valar”, “Supremo Sovrano di Arda”, “Signore dei Venti”. Degna sposa di Manwë è Varda, la cui bellezza non è descrivibile a parole. Nelle pagine del *Signore degli Anelli* viene per lo più chiamata in causa con il suo nome in lingua elfica Sìndarin, ovvero *Elbereth* (letteralmente: “Signora delle Stelle”) e con l'epiteto *Gilthoniel* (“che accende le stelle”). Ovviamente ci si rivolge a lei attraverso canti e poemi, e il suo colore è il bianco della Dea nella veste superna: infatti è chiamata anche *Fanuilos* (“Semprebianca”) e in almeno un caso è appellata con la metafora di “Candida-neve”. Se Baccadoro incarnava l'immagine terrena e naturale della Dea (ma con un'allusione implicita anche al suo aspetto inferico), l'algida Elbereth è una potenza siderale portatrice di luce, corrispondente alla sua immagine celeste.

La prima volta che la sua canzone viene intonata è quando gli hobbit ascoltano gli Elfi cantarla, immediatamente dopo essere scampati a un Cavaliere Nero. Due versi in particolare sembrano anticipare il rapporto che i protagonisti avranno con la Dea:

Luce per noi che qui girovaghiamo
Ove gli alberi tessono un'oscura trama
(*La Compagnia dell'Anello*, libro I, cap. III)

Elbereth illuminerà il cammino attraverso la selva oscura e ispirerà le azioni coraggiose degli eroi, sia mostrandosi in forma di stella (Venere) nei momenti critici, sia tramite i consigli e i doni che la sua “sacerdotessa” affiderà loro.

Sarà infatti la seconda dama che incontreranno a stabilire con la piccola

comitiva il legame più forte. E' il momento nel romanzo in cui il riferimento alla potenza femminile si fa più esplicito. Si tratta con ogni evidenza dei capitoli in cui la Compagnia dell'Anello giunge a Lothlórien (o Lórien), il Bosco d'Oro: un "paradiso chiuso e protetto dai mali esterni, governato da un potere femminile semidivino" (A. Pernigoni, *Lo specchio di Galadriel e l'immaginario femminile nell'opera di Tolkien*, 2001, cap. III-3); ovvero una delle *enclaves* elfiche della Terra di Mezzo, dove dimora dama Galadriel.

Negli anni della Terza Era in cui si svolge la vicenda, la presenza elfica nella Terra di Mezzo è ormai ridotta al lumicino. Le navi che riporteranno gli ultimi elfi nella terra beata di Valinor salperanno infatti alla fine del romanzo. Lórien - come già in qualche modo Granburrone (*Rivendell*) - è un luogo crepuscolare, che allude al passaggio verso l'altrove, e che Tolkien caratterizza come una sorta di Aldilà limbico. Non è un caso che la Compagnia giunga e riparta nella luce del pomeriggio, dopo aver perso completamente la cognizione del tempo.

Quando il coriaceo guerriero Boromir riferisce la credenza secondo la quale pochi di coloro che mettono piede nel Bosco d'Oro ne escono e che di questi nessuno è mai uscito "illeso", non riceve una rassicurazione dal capo della Compagnia, ma una rettifica. Aragorn il ramingo infatti risponde così:

> *Non dire* illeso*, bensì* immutato*, e allora le tue parole saranno veritiere.*
> (*Ibidem*, libro II, cap. VI)

Aggiunge poi che il percorso sarà "bello e pericoloso", anche se soltanto colui che porta con sé il male avrà qualcosa da temere. In qualche modo quindi nel meraviglioso bosco elfico si subisce una trasformazione e il male non può penetrarvi indisturbato.

I passaggi che danno accesso al reame fatato sono due e ovviamente consistono nell'attraversamento di corsi d'acqua. Il primo, il Nimrodel, viene guadato, e nel farlo la Compagnia scopre che la sua corrente lava via la fatica e le preoccupazioni. Il secondo, l'Argentaroggia (*Silverlode*), invece viene scavalcato su funi tese tra le due sponde.

Una volta dall'altra parte gli eroi sono finalmente a Lórien, con tutto ciò che ne consegue:

> *Dal momento in cui aveva attraversato l'Argentaroggia, [Frodo] si era sentito penetrare da una strana sensazione che si faceva più intensa man mano che egli si inoltrava nel Naith; gli sembrava di essere passato su un ponte del tempo e di essere giunto in un angolo dei Tempi Remoti, e di star ora camminando in un mondo che non era più. A Gran Burrone vi era il ricordo delle cose passate; a Lórien le cose del passato vivevano ancora. […] I lupi ululavano ai margini del bosco, ma sulla terra di Lórien non vi era alcuna ombra.*
> (Ibidem)

Se il male non può toccare il Bosco d'Oro, certo nemmeno il tempo sembra tangerlo. La Compagnia vi giunge in inverno, ma tutti i riferimenti al paesaggio parlano di una perpetua primavera: i fiori sono perenni, il verde dell'erba non è mai sbiadito, e così gli altri colori. Il contesto è talmente incantevole da far dimenticare ai viandanti tutti i dolori, perfino i più recenti, come la perdita di Gandalf, guida della Compagnia.

E' significativo che i nomi elfici del luogo, Lothlórien e Lórien, significhino rispettivamente “Fiore di Sogno” e “Terra del Sogno”. Attraverso il fiume che oblia la stanchezza e le preoccupazioni, la Compagnia ha avuto accesso a “una terra senza tempo, che non cambiava, non sbiadiva, non cadeva nell'oblio”. A Lórien tutto è “splendidamente tranquillo” e “sembra che non succeda niente, e nessuno sembra volere il contrario”. E' un luogo onirico che potrebbe trovarsi all’incrocio tra la terra dei Lotofagi (oblio e dimenticanza), l’isola dei Feaci (accoglienza e consolazione) e i Campi Elisi (beatitudine).

Risulta presto chiaro quale sia il rischio per chi vi si addentra: consolarsi in quella meravigliosa tranquillità dove nulla accade e finire per desiderare che nulla accada più. Per i nostri eroi: rinunciare alla propria missione. E’ una tentazione che coglie anche il portatore dell’Anello, Frodo, quando si confronta con la Dama, la regina veggente Galadriel, “alta e pallida” e dalle “bianche braccia”. E’ una delle scene topiche del romanzo, quella in cui Frodo e Sam vengono invitati a consultare lo Specchio di Galadriel.

Il luogo in cui si svolge l’episodio è connotato da elementi ben riconoscibili: la notte, la foresta, il corso d’acqua, ai quali si aggiunge la Stella del Vespro, cioè Venere [14], la cui luce si rifrange sull’anello di Galadriel (l’Anello d’Acqua).

Lo specchio è la superficie liquida di un catino colmo dell’acqua del ruscello, e nel quale appaiono immagini di ciò che è stato, di ciò che è o che potrà essere. Se la pratica dell’idromanzia ha il suo referente mitico nel Pozzo di Urd della mitologia norrena, usato appunto come coppa divinatoria, tuttavia, colta in questa funzione sacerdotale, Galadriel rimanda facilmente a figure del mondo classico mediterraneo. In particolare richiama la Pizia e la Sibilla cumana, voci oracolari della Dea, divenute sacerdotesse di Apollo nel momento in cui la divinità maschile aveva esautorato il precedente oracolo di Gea.

In effetti i responsi dello Specchio di Galadriel sono solo in apparenza poco *sibillini* e solo perché parlano per immagini anziché in esametri scritti su foglie di palma e scombinati dal vento. Certamente per i due hobbit protagonisti svolgono una funzione importante: “Galadriel li costringe a guardare dentro di sé per scoprire la parte più nascosta dell'anima; l'impresa è, infatti, anche una ricerca della propria identità personale e un cammino di crescita per gli eroi. Ecco il senso delle parole di Aragorn quando affermava che nessuno esce immutato da Lórien” (A. Pernigoni, *op. cit.*, cap. III-3). Nelle visioni che si susseguono nello Specchio non sono soltanto contenuti lacerti di ciò che accadrà, ma anche indizi del fatale chiasmo tra i due hobbit: la progressiva

scoperta del proprio coraggio e determinazione da parte di Sam, e il progressivo cedimento al potere del nemico da parte di Frodo, la vittoria dell'uno e la sconfitta dell'altro, in base alle forze che agiscono dentro ciascuno di loro. Attraverso l'oracolo della Dea si manifesta una "*sophia* lunare, ricettiva e accogliente, sensibile agli avvicendamenti del destino e alle fasi alterne e luminose della natura, consapevole di *dipendere* dagli oscuri movimenti delle zone più remote dell'essere" (E. Pulcini, *La lampada di Psiche* in *Il potere di unire*, 2003). Questa "coscienza matriarcale" (E. Neumann) mette in contatto con le proprie paure e desideri profondi. Spaventati e scoraggiati da ciò che vedono nello Specchio, i due hobbit cercheranno di convincere la dama a prendere l'Anello, mettendo così alla prova la sua saggezza, che però si rivela salda. Galadriel resiste alla tentazione di diventare la regina "bella e terribile" della Terra di Mezzo, rifiuta l'offerta e accetta invece il destino che la condannerà ad abbandonare quella parte del mondo. La Dama Bianca non intende prendere il posto dell'Oscuro Signore, rifiuta cioè il Potere, e preferisce piuttosto aiutare come può l'impresa del piccolo Portatore.

E' la scelta che fin dall'inizio caratterizza tutti i Compagni. Tutti, eccetto uno, Boromir, che invece cederà alla tentazione.

Boromir, campione di prosopopea guerriera, crede che il potere dell'Anello possa essere usato a fin di bene, cioè per sconfiggere Sauron e le sue armate. Crede in sostanza al fondamento primario del Potere: la subordinazione del mezzo al fine da conseguire. Non è quindi casuale che fin dall'inizio sia anche il più diffidente nei confronti di Galadriel e venga rimproverato severamente da Aragorn, che invece "gode della benevolenza della Dama". Aragorn non diffida del potere femminile, tanto meno di una regina elfica, essendo innamorato egli stesso della nipote di Galadriel, ovvero Arwen ("Stella del Vespro").

A suggellare questo legame diretto, il nuovo capo della Compagnia riceve in dono da Galadriel un gioiello elfico tramandato matrilinearmente da generazioni e che allude al suo nome predestinato: Elessar ("Gemma elfica", appunto). E' Arwen stessa a inviargliela tramite la nonna.

Il discrimine tra i due rappresentanti degli Uomini nella Compagnia non potrebbe essere più marcato e ne determina la diversa sorte. Uno infatti è destinato a ricevere la corona dei suoi antenati per regnare sulla Terra di Mezzo congiunto a una regina elfica; l'altro morirà a causa del cedimento alla brama di potere, nel tentativo di redimersi dal proprio errore.

Ma ancora più significativi ai fini di individuare l'egida femminile sulle sorti della missione sono i doni che Galadriel elargisce agli hobbit. Solo grazie a questi infatti riusciranno ad attraversare le prove che ancora li attendono.

Ognuno dei doni ha un senso e una funzione specifici che vale la pena considerare con attenzione. Non solo la Compagnia viene dotata di barche rapide e capienti per proseguire il viaggio, ma tutti i suoi membri vengono anche forniti di mantelli con cappuccio, tessuti da Galadriel stessa. Grazie a questi soprattutto gli hobbit riusciranno a non essere notati nelle terre ostili.

Al giardiniere Sam, la Dama regala poi una scatola colma della terra del suo frutteto e delle sue benedizioni:

Anche se trovassi tutto spoglio e abbandonato, quando avrai sparso in terra il contenuto della scatola, pochi giardini fioriranno come il tuo nella Terra di Mezzo.
(*Ibidem*, cap. VIII)

A questo formidabile terriccio si aggiungono le gallette di *lembas*, il pane elfico che letteralmente terrà in vita Frodo e Sam fino al termine dell'avventura. I protagonisti si ritrovano in presenza della natura ristoratrice e germinativa della Dea, com'era già accaduto con la figura di Baccadoro. Nel pantheon di Arda questo aspetto del divino femminile è impersonato dalla Valie Yavanna, "Dispensatrice di Frutti" e "Regina della Terra".

In Galadriel quindi si ricompongono almeno due aspetti della Dea, quello catartico/siderale/verginale e quello germinativo/terreno/materno. Significativamente al più ascetico Frodo è riservato un dono che richiama il primo dei due: una fiala che racchiude la luce della stella Eärendil (la Stella del Mattino, versione maschile diurna della Stella del Vespro, cioè ancora Venere), mescolata all'acqua della fonte di Galadriel. Si tratta di un vero e proprio oggetto-chiave. La fiala splenderà infatti anche nella notte più cupa e – per citare l'inno a Elbereth - sarà *Luce per noi che qui girovaghiamo / Ove gli alberi tessono un'oscura trama.*

E' infatti proprio Elbereth che viene invocata dal canto di Galadriel al momento del commiato, quando, accompagnati dall'invocazione alla Dea, gli eroi lasciano Lòrien e proseguono l'avventura.

11. Il riso, il ricordo, il ritorno

La vicenda del *Signore degli Anelli* declina in tre occasioni diverse il viaggio dell'eroe nell'Aldilà e il suo ritorno, in coincidenza dei tre personaggi topici del romanzo: Frodo, l'orfano bambino; Gandalf, il mago mentore; Aragorn, il cavaliere regale.

Se Gandalf non ha bisogno di un viatico femminile, poiché è un Maia, un angelo incarnato, direttamente inviato dai Valar nella Terra di Mezzo, e sconfigge il demone degli abissi che lo trascina nelle viscere della terra al prezzo della propria stessa vita, per poi rinascere, non è invece così per gli altri due.

Aragorn compie la discesa agli inferi armato di un oggetto di grande valore simbolico. Ancora una volta, come per la gemma che porta al collo, si tratta di un dono di Arwen: lo stendardo della dinastia, che la dama elfica ha tessuto per lui. Con quello stemma Aragorn percorrerà il Sentiero dei Morti sotto le montagne e dispiegandolo si farà riconoscere dall'armata di fantasmi che intende reclutare per la guerra. Sarà così in grado di contrarre la promessa con il Re dei Morti e ottenere la sua alleanza.

Altrettanto importante è il dono di Galadriel a Frodo: la fiala che contiene la luce stellare di Venere e l'acqua della fonte sacra. Solo grazie a quell'oggetto infatti, Frodo e Sam riusciranno a entrare nella terra dell'Ombra. Per farlo devono attraversare la galleria del ragno gigante Shelob, mostro ctonio, creatura guardiana di genere femminile, per la quale gli abitanti di Mordor nutrono un timore reverenziale (“Her Ladyship”) secondo soltanto a quello per Sauron.

Com'era accaduto nel *Sir Gawain*, ci si imbatte nella contrapposizione tra due aspetti diversi della Dea, in questo caso portati all'estremo: la luce di Galadriel contro le tenebre di Shelob; la bellezza contro l'orrore; la madre nutrice contro la matrigna onnivora; la vergine celeste contro la strega del mondo sotterraneo. Giocando un aspetto contro l'altro, abbagliando il mostro con la luce della fiala-stella e invocando “Galadriel”, i due hobbit riusciranno a varcare la soglia della Terra d'Ombra, ma non senza pagare un conto salato. Frodo viene infatti ferito dal ragno e cade in uno stato pre-morte, per poi essere raccolto dagli orchi.

A quel punto è Sam a brandire la fiala-stella per difendere il compare, ed è interessante notare che il coraggio gli viene cantando. Prima infatti invoca la dama elfica, poi intona direttamente l'inno a Elbereth. E' così, chiamando su di sé la protezione della Dea, che Samvise Gamgee segnala al mondo di essere pronto a una grande impresa: sconfiggere Shelob, e più in generale salvare il Portatore e condurre l'Anello a destinazione.

Di lì a poco è ancora la fiala l'oggetto-chiave con il quale Sam riesce a superare la soglia della rocca degli orchi in cui Frodo è tenuto prigioniero. La porta è custodita da due guardiani di pietra tricefali, il cui maleficio viene infranto dalla luce elfica. La stessa cosa accade all'uscita degli hobbit, quando il bagliore della fiala-stella è ancora accompagnato dall'invocazione di Sam a Elbereth Gilthoniel.

Alla Dama viene anche chiesta una grazia: di poter trovare un po' di luce del giorno e un po' d'acqua. E infatti la luce dell'alba appare e in seguito i due compari si imbattono in “un esiguo ruscelletto” tra le aride pietre di Mordor, che consente loro di non morire di sete.

Infine un barlume di speranza rinasce nel cuore di Sam, quando in uno squarcio tra le nubi scorge “scintillare all'improvviso” una stella bianca (l'immancabile Venere).

Non è però l'unico modo con cui lo hobbit riesce a resistere alla disperazione. In lui sono presenti due qualità fondamentali che in apparenza non hanno direttamente a che fare con la devozione al divino femminile, e tuttavia richiamano temi che abbiamo già affrontato in questo *excursus*.

La prima qualità è il senso dell'umorismo - e, a esso collegati, il comico e il riso - che sembra essere una caratteristica degli hobbit, con la quale riescono a condire le situazioni peggiori [15]. Questo capita ad esempio quando Frodo e Sam immaginano di venire inseriti dentro le canzoni popolari, cantate dai padri ai figli davanti al camino, e giocano a ipotizzare cosa si dirà di loro. In quel momento si trovano vicino ai confini di Mordor, in una landa rocciosa e arida, lontani dagli amici e con scarse possibilità non solo di riuscita, ma perfino di sopravvivenza. Eppure riescono a ridere:

“[…] E la gente dirà: 'Parlateci di Frodo e dell'Anello!'. E poi dirà: 'Sì, è una delle storie preferite. Frodo era molto coraggioso, vero papà?'. 'Sì, ragazzo mio, il più famoso degli Hobbit, ed è dir molto'”.

“E' dire di gran lunga troppo”, ribatté Frodo ridendo, un riso lungo e limpido, sgorgato dal cuore. Da quando Sauron aveva invaso la Terra di Mezzo quei luoghi non sentivano un suono così puro. A Sam parve improvvisamente che tutte le pietre fossero in ascolto e le imponenti rocce chine su di loro.

(*Le Due Torri,* libro II, cap. VIII)

In seguito, Sam ricorre all'autoironia quando, entrando nella roccaforte degli orchi dov'è tenuto prigioniero Frodo, fa involontariamente scattare un segnale d'allarme:

“Ecco fatto!”, disse Sam. “Ora ho suonato il campanello d'ingresso! Ebbene, venite tutti! Dite al capitano Shagrat che è arrivata la visita del grande guerriero elfico, nonché della sua spada elfica!”

(*Il Ritorno del Re,* libro II, cap. I)

Lo stesso fa Frodo quando, allo stremo delle forze, contemplando la desolazione di Mordor, chiede a Sam se sia informato sulle osterie che troveranno lungo la strada per Monte Fato, perché avrà senz'altro bisogno di fare delle tappe (*Il Ritorno del Re,* libro II, cap. I).

Perfino quando i due hobbit si lanciano nel vuoto per sottrarsi agli orchetti, e atterrano su un cespuglio di rovi, Sam “avrebbe riso, se ne avesse avuto il coraggio” (*Ibidem*, cap. II).

Trovando il lato comico anche nelle situazioni peggiori, gli hobbit ribadiscono continuamente i propri limiti, il proprio essere fuori ruolo. Soltanto così possono proporsi di portare a termine l'impresa: scommettendo su questo paradosso, ovvero tenendo davanti agli occhi in ogni istante la possibilità del fallimento.

Al contrario degli eroi virili, gli hobbit non temono il ridicolo, anzi, lo introiettano grazie all'autoironia e all'umorismo istintivo che nasce da una visione scanzonata e godereccia della vita. Questo non impedisce loro di accettare il sacrificio per il bene collettivo, ovvero di spendersi fino all'ultimo con coraggio. Come dire che sono edonisti, amanti dei semplici piaceri e delle gioie terrene, piuttosto che ascetici guerrieri, ma non per questo sono cinici o egoisti. Non è l'osservanza a un'ideale eroico che li spinge a grandi imprese, bensì il rifiuto di esso. La risata divertita degli hobbit non è il ghigno sprezzante del guerriero che si lancia verso la morte, né il sorriso sardonico di chi contempla la propria e altrui sorte con distacco. Allo stesso modo la loro ironia non è un artificio retorico per sminuire la gravità dell'impresa che li attende, né soltanto un mezzo per alleviare la tensione (anche se certo aiuta): si tratta invece di un ottimo antidoto contro l'orgoglio.

Non è un caso che nel breve tratto di strada in cui Sam si trova a portare l'Anello, per lui la tentazione si concretizzi nella prospettiva di diventare “Samvise il Forte, Eroe dell'Era”, salvatore della Terra di Mezzo. La sua risposta consiste nel ristabilire il limite di ciò a cui tiene, superando il quale verrebbe travolto dalla propria stessa *hybris*:

In quell'ora di tentazione fu soprattutto l'amore per il padrone che l'aiutò a tenersi saldo; e poi, in fondo alla sua anima, viveva ancora indomito il buonsenso hobbit, ed egli sapeva in fin dei conti di non essere abbastanza grande per poter portare un simile fardello, anche se le visioni non fossero state esclusivamente ingannevoli illusioni. Il piccolo giardino di un libero giardiniere era tutto ciò di cui aveva bisogno, e non un giardino ingigantito alle dimensioni di un reame; aveva bisogno di adoperare le proprie mani, e non di comandare le mani altrui.

(*Il Ritorno del Re,* libro II, cap. I)

A Sam non importa nulla dell'onore né degli onori. Tanto meno gli interessa emergere come sovrano illuminato di un reame a venire che riecheggi i fasti del

passato; sorte che toccherà invece ad Aragorn e che lui accetterà con cautela, consapevole dei rischi e dei limiti impliciti.

Ancora più importante è il secondo elemento che tiene lontana la disperazione.

C'è un momento particolare, quando Sam crede di avere perso per sempre Frodo, in cui si siede sconsolato e inizia a rimembrare casa. Mormora “vecchie filastrocche infantili della Contea” e canzoni che evocano “eteree visioni della sua terra nativa”. Piano piano la memoria gli ridona speranza e il suo canto diventa più convinto, chiamando in causa il rigoglio della natura e le “elfiche stelle”.

Ecco come ritrova il coraggio Sam, che ormai si avvia a diventare l'eroe indiscusso del romanzo: grazie al ricordo del bene. Un'idea che riecheggia le parole di Tecmessa ad Aiace:

...un uomo non deve
dimenticare la dolcezza che ha ricevuto.
Il bene genera il bene, sempre, e colui
che non conserva il ricordo di quel bene
non può essere definito un uomo nobile.

E' questa nobiltà al femminile - o saggezza lunare - che si ritrova in Sam, strettamente connessa all'idea del ritorno (“La speranza non aveva mai abbandonato a lungo il suo cuore ottimista, sempre volto al ritorno”).

Sam piange di commozione quando deve abbandonare i propri utensili da cucina, perché pensa al sapore dei cibi; si sofferma a ricordare i bagni d'estate e la piacevole visione di Rosie Cotton (sua futura moglie) nella luce del sole; quanto più le possibilità di ritornare vivo dall'impresa si assottigliano, tanto più i suoi pensieri si rivolgono al padre (il Gaffiere), alla Contea, agli Elfi, alle cose belle che ha lasciato dietro di sé. Per Sam vale davvero quanto scriveva Emilia Lodigiani: “più che l'astratto richiamo del male, [gli hobbit] sentono il concreto richiamo della vita: nel cuore della Terra nemica, putrida di corruzione ed esalante disperazione, sono capaci di sognare di 'sedere accanto a un muro assolato, raccontando le avventure vissute, ridendo delle antiche pene', fumando 'erba-pipa' o mangiando focacce, mai dimentichi, davanti alla tentazione, del dolce piacere del vivere, dell'atavica gioia legata alla terra e alla natura”. (E. Lodigiani, *Invito alla lettura di Tolkien*, 1982).

Tutto ciò vale sempre meno per Frodo che, sottoposto al potere schiacciante dell'Anello, non riesce a ricordare più nulla:

Né il sapore del cibo, né il gusto dell'acqua, né il rumore del vento, né il ricordo d'erba, albero o fiore, né l'immagine della luna e delle stelle sopravvivono in me.

(*Il Ritorno del Re*, libro II, cap. III)

Questa inibizione segna la sua sconfitta. “Frodo in realtà fallisce come 'eroe'” (J.R.R.Tolkien, lettera 246, 1963), all'ultimo passo viene sopraffatto dal Potere, cede alla propria metà oscura, tenendo per sé l'Anello. Poco importa che appena un attimo dopo l'Anello gli venga provvidenzialmente strappato da Gollum e con lui cada nel baratro dove viene distrutto; una volta valicato il confine dell'Ombra non è più possibile un pieno ritorno a se stessi:

Non esiste un vero ritorno. Anche tornato nella Contea, non mi parrà più la stessa, perché io sono cambiato. Dove troverò riposo?
(*Il Ritorno del Re,* libro II, cap. VII)

La risposta è ancora una volta fornita da un personaggio femminile, l'elfa Arwen che intercede in favore di Frodo e gli lascia il proprio posto sull'ultima nave in partenza verso il reame beato. E' il caso di sottolineare che non si tratta più di un luogo geografico, ma dell'Aldilà edenico dei Valar, dove Frodo potrà forse trovare la pace di cui ha bisogno.

Il chiasmo di destino tra i due hobbit giunge al definitivo compimento. Se infatti l'oggetto magico che è servito a dischiudere le porte del mondo dell'Ombra resta tra le mani di chi parte, il secondo dono di Galadriel, custodito per tutto il corso della lunga avventura in una scatolina, rimane a Sam. Con quella terra Sam fa rifiorire il proprio giardino e in senso lato l'intera Contea. Il servitore che si è affrancato, diventando pari e addirittura superiore al suo padrone - secondo un'evidente visione cristiana -, l'umile che si è dimostrato più eroico di chiunque altro, eredita la terra, pianta i semi, ha dei figli, diventa Sindaco, referente della comunità, perfino custode della memoria e del racconto dell'impresa.

Se “l'ultimo compito dell'eroe è il ritorno” e “il premio che reca ristora il mondo” (J. Campbell, *op. cit.,* cap. IV-1), allora il capitolo finale del *Signore degli Anelli*, e finanche la battuta con cui si chiude - “Sono tornato” - non lasciano margine a dubbi. E' Sam, a tutti gli effetti, l'eroe che riporta indietro la vita dalla morte.

12. La Dama Bianca

C'è ancora uno spunto che *Il Signore degli Anelli* offre a questa lettura mirata. Si trova nella parte della trama che da un certo momento in poi scorre parallela a quella di Frodo e Sam, e che riguarda gli eventi della Guerra dell'Anello.

Nel secondo filone della storia compare infatti un personaggio irrisolto e irriducibile, nel quale coincidono i due attori in questione: l'eroe e l'elemento femminile.

Si tratta evidentemente di Éowyn, eroina che ricalca la figura della donna in abiti guerrieri, presente nella letteratura antica e moderna lungo un *filum* che va da Pentesilea a Camilla, da Brunilde a Bradamante.

Éowyn si traveste da cavaliere di Rohan per aggirare il divieto dei suoi famigliari maschi a seguirli in combattimento. Questo avviene dopo la battaglia del Fosso di Helm, alla quale Éowyn non ha potuto partecipare, essendole stato affidato il compito di custodire la reggia di re Théoden in assenza di quest'ultimo. In seguito, quando si tratta di muovere le schiere dei cavalieri per andare in soccorso di Gondor, la ragazza chiede ad Aragorn, per il quale prova una malcelata attrazione, di potersi unire al contingente militare. Aragorn non solo ribadisce che senza il permesso dei famigliari maschi della ragazza (lo zio Theoden e il fratello Éomer) non potrebbe mai decidere di portarla con sé, ma le oppone anche un rifiuto di genere, dimostrando di condividere la loro visione. Le donne non possono andare in battaglia, hanno il compito di reggere la dimora comune in vece degli uomini, attendere il loro ritorno e se non ritornano, organizzare la difesa e la sopravvivenza nella terra avita:

“Presto nessuno di loro farà più ritorno”, egli [Aragorn] *rispose. “Allora vi sarà bisogno di valore senza gloria, perché nessuno ricorderà le ultime imprese compiute in difesa delle vostre dimore. Eppure anche se non lodate, saranno imprese altrettanto valorose”.*

Ma Éowyn rispose: “Tutte le tue parole significano soltanto 'Sei una donna e il tuo compito è la casa. Ma quando gli uomini saranno morti in battaglia con onore, tu avrai il permesso di bruciare insieme con la casa, perché ormai gli uomini non ne avranno più bisogno'. Ma io sono della Casa di Eorl, e non una serva. So cavalcare e maneggiare le armi, e non temo né il dolore né la morte”.

“Che cosa temi dunque, signora?”, egli domandò.

“Una gabbia”, ella rispose. “Rimanere chiusa dietro le sbarre finché il tempo e l'età ne avranno fatto un'abitudine, e ogni possibilità di compiere grandi azioni sarà per sempre scomparsa”.

(*Il Ritorno del Re*, libro I, cap. II)

Nella sua tesi di laurea sui personaggi femminili tolkieniani, Pernigoni scrive: “Éowyn rifiuta di sottostare alla posizione che Aragorn, qui portavoce di tutto l’universo maschile che le ruota intorno, vuole assegnarle. Benché si tratti di un compito onorevole, che pure un uomo avrebbe accettato senza replicare, la ragazza lo rifiuta energicamente: da sempre vissuta nell’ombra dello zio e del fratello, ora reclama l’indipendenza e la libertà di scegliere il corso da dare alla sua vita. Le sue gambe, non più ‘faltering’ [*malferme*] e il suo orgoglio la portano a sfidare il potere maschile che prevale non solo a Rohan, ma in tutta la Middle-Earth” (*op. cit.*, cap. III-4).

In questa ribellione Éowyn trova un piccolo alleato, lo hobbit Merry, frustrato dal dover subire la stessa sorte che tocca alle donne, cioè quella di essere lasciato indietro, e di non poter aiutare i suoi amici. Insieme, vestendo gli abiti guerrieri, i due si uniscono in segreto alla cavalleria di Rohan e partecipano alla battaglia dei Campi del Pelennor, dove sono protagonisti di uno degli episodi cruciali del romanzo: la distruzione del capo dei Nazgûl, il Re Stregone.

Il destino del più potente servo di Sauron era stato profetizzato secoli addietro dall'elfo Glorfindel: “Egli non cadrà per mano di un uomo”.

La profezia sembrerebbe sul punto di compiersi già prima dell'arrivo del contingente di Rohan in battaglia, quando il Re Stregone si accinge a confrontarsi con Gandalf il Bianco. Infatti Gandalf è un Maia, ovvero un messo dei Valar; non facendo propriamente parte della razza umana, sembrerebbe essere il predestinato a sconfiggere il capo dei Nazgûl. Ma quello che si scoprirà poco dopo è che con la parola “uomo” la profezia non indica il genere umano, ma piuttosto il genere sessuale, cioè un individuo maschio adulto. Non ci sono dubbi che da questo punto di vista Gandalf rientri nella categoria. Se quindi il duello avesse luogo, Gandalf sarebbe probabilmente destinato a cadere [16]. Tuttavia lo scontro verbale che prelude al combattimento tra i due avversari viene interrotto sul nascere dai corni di Rohan, che distolgono l'attenzione del capo dei Nazgûl. Di lì a poco la sua preda sarà re Théoden, che cadrà sotto il suo attacco micidiale, restando moribondo nella polvere. Quando però lo Spettro avanza per finirlo, un cavaliere si interpone tra lui e il re agonizzante. Il capo dei Nazgûl ripete quindi l'erronea interpretazione della profezia dalla quale si sente protetto: “Nessun uomo vivente può impedirmi nulla!”.

In risposta il guerriero si toglie l'elmo a rivelare la chioma femminile: “Ma io non sono un uomo vivente! Stai guardando una donna”.

Che il gesto di Éowyn possa rivelare l'interpretazione corretta del vaticinio è un'idea che almeno per un momento attraversa la mente del capo dei Nazgûl (“lo Schiavo dell'Anello rimase silenzioso, come colto da un improvviso dubbio”), e tuttavia non gli impedisce di attaccare. Il suo colpo è possente, infrange lo scudo e spezza il braccio della ragazza, ma quando si prepara a infliggerne un secondo viene trafitto alla gamba dalla spada di Merry, forgiata in epoca remota

con incantesimi specifici contro lo stesso Re Stregone. L'affondo disperato del piccolo hobbit, che il capo dei Nazgûl non aveva certo considerato come un potenziale avversario, concede a Éowyn il tempo di raccogliere le forze per infilzare e distruggere il nemico.

Ancora una volta il canone eroico viene ribaltato: il più temibile avversario del Bene non viene sconfitto dai grandi e grossi guerrieri, ma dall'azione congiunta di due soggetti “deboli”, una donna e un mezzuomo. E se il colpo inferto da Merry allo Spettro è efficace grazie alla particolare spada che impugna, la stoccata di Éowyn è letale proprio grazie al potere femminile che lei incarna.

Entrambi feriti, verranno poi trasportati alle Case di Guarigione nella città di Minas Tirith dove soltanto le mani regali ed esperte di Aragorn riusciranno a guarirli dalle ferite mortali riportate.

E' lì che Éowyn durante la convalescenza incontra Faramir, anch'egli precedentemente ferito e in via di guarigione. Il nobile gondoriano si innamora di lei a prima vista e col passare dei giorni tra i due nasce un'intesa dolente, gravata dall'incertezza per le sorti collettive. Faramir rende evidente a Éowyn che il suo amore per Aragorn non è che una chimera, l'amore di una donna-soldato per il suo capitano, non già quello di una donna per un potenziale compagno di vita. Infine le dichiara i propri sentimenti. Ma alla domanda se lei li corrisponda, Éowyn, invece di dare un'implausibile risposta, annuncia che deporrà le armi:

“[…] Non mi ami tu, Éowyn?”

Allora il cuore di Éowyn cambiò a un tratto, e fu ella finalmente a comprenderlo; e improvvisamente il suo inverno scomparve, e il sole brillò in lei.

“Questa è Minas Anor, la Torre del Sole”, ella disse; “e, guarda!, l'Ombra è scomparsa! Non sarò più una fanciulla d'arme, né rivaleggerò con i grandi Cavalieri, né amerò soltanto i canti che narrano di uccisioni. Sarò una guaritrice, e amerò tutto ciò che cresce e non è arido”. E di nuovo guardò Faramir. “Non desidero più essere una regina”, disse.

(*Il Ritorno del Re,* libro II, cap. V)

Éowyn accetta implicitamente l'amore di Faramir e in seguito diverrà sua moglie, suggellando con un matrimonio dinastico la rinnovata alleanza tra Gondor e Rohan. Termina così la sua ribellione, l'eroina rientra nei ranghi del mondo patriarcale. La vergine guerriera deve ritrovare il proprio ruolo di donna, porre fine al nubilato, cessando così di essere un fattore destabilizzante per l'ordine sociale costituito.

Tuttavia sarebbe riduttivo attribuire il repentino lieto fine di Éowyn esclusivamente alla necessità di una soluzione riequilibratrice nel quadro della società feudale della Terra di Mezzo.

Innanzi tutto perché la scelta di Éowyn non cancella il valore dell'atto eroico - l'uccisione del capo dei Nazgûl - originato dalla disobbedienza al potere patriarcale. Il risultato ottenuto sul campo rimane lì, nel cuore della vicenda narrata, con la sua carica discriminante per le sorti collettive, e la sua problematica unicità; non c'è pacificazione finale che possa ridurne il senso.

In secondo luogo, leggendo con attenzione le parole di Éowyn ci si accorge che la rinuncia alle armi e il ritorno ai panni della “Bianca Dama di Rohan” non rappresenta tanto la sconfitta delle sue ambizioni, quanto una nuova presa di coscienza. La mancata risposta alla domanda di Faramir (“...Non mi ami tu, Éowyn?”) rivela l'ininfluenza di un improbabile sentimento personale di fronte a una realizzazione ben più importante. Éowyn dichiara che diventerà una “guaritrice” e che amerà “tutto ciò che cresce e non è arido”. La decisione di non diventare una regina guerriera coincide con il rifiuto della bella morte in battaglia anelata fino a quel momento e con la rinuncia al potere di comandare, in favore della forza di guarire e curare. Nella scelta di Éowyn riecheggiano le parole che in un celebre romanzo di Christa Wolf la schiava Cilla rivolge all'amazzone Pentesilea per convincerla a non cercare la morte in guerra: “Tra uccidere e morire c'è una terza via: vivere” (C. Wolf, *Cassandra*, 1983).

In questo modo il finale di Éowyn suggerisce una sfumatura ulteriore del messaggio veicolato dal romanzo. Se solo la rinuncia al Potere (la distruzione dell'Anello) può produrre la sconfitta del Male, così soltanto la Cura - ovvero l'atto di occuparsi della vita, di “ciò che cresce” - può sanare il mondo dalle ferite del Male stesso. Questa consapevolezza non suggella un destino specificamente femminile, ma colloca Éowyn sul traguardo finale accanto al giardiniere Sam Gamgee, il trionfatore morale e materiale della storia.

Entrambi i personaggi si trasformano nel corso della vicenda - l'uno gradualmente, l'altra in modo repentino - scoprendo per se stessi un destino assai diverso da quello che immaginavano all'inizio.

Entrambi finiscono per sabotare le aspettative generate dal modello eroico dominante, indicando la possibilità di un eroismo diverso, solo apparentemente “debole”, che senza escludere il sacrificio per il bene comune, contrappone al fascino della morte il legame irrinunciabile alla vita, agli affetti, alla natura.

E' una versione dell'eroismo più antica di quella monolitica virile, in grado non solo di tenere in massimo conto l'ascendente femminile e la sua inesauribile forza, ma soprattutto di comprendere il cambiamento, la trasformazione di sé come strumento indispensabile al compimento dell'impresa, quindi all'evoluzione umana.

“Sembra che il nocciolo del mito della Dea sia questo: a nessuno è permesso di rimanere a lungo quello che è. Questa è la circostanza che fa sì che il mondo si muova in avanti come creazione continua” (H. Zimmer, *op. cit*).

BIBLIOGRAFIA MINIMA

AA.VV., *Galvano, il primo cavaliere*, a cura di G. Agrati, Mondadori 1997

Aldington R., *Lawrence of Arabia: a Biographical Enquiry*, Collins, 1955

Anonimo, *Beowulf*, a cura di Ludovica Koch, Einaudi, 1987

Anonimo, *La Saga di Gilgamesh*, a cura di G. Pettinato, Mondadori, 2004

Anonimo, *La Battaglia di Maldon: eroi e traditori nell'Inghilterra vichinga*, a cura di G. Brunetti, Carocci, 1998

Anonimo, *Le ballate di Robin Hood*, a cura di N. Gruppi, Einaudi 1991

Anonimo, *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, a cura di P. Boitani, Adelphi, 1986

Alighieri D., *Commedia - Inferno*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, 2005

Arduini R. - *"We meten so selden by stok other ston: Sir Gawain and the Green Knight e J.R.R. Tolkien"* in AA.VV., *Studi anglo-norreni in onore di John S. McKinnell*, a cura di M.E. Ruggerini, CUEC, 2009

Ariosto L., *Orlando Furioso*, a cura di G. Innamorati, Feltrinelli, 2008

Barr J., *Setting the desert on fire: T.E. Lawrence and Britain's secret war in Arabia 1916-1918*, Bloomsbury Publishing, 2006

Borges J.L., *La moneta di ferro*, Adelphi, 2008

Brosse J., *Storie e leggende degli alberi*, Edizioni Studio Tesi, 1989

Brunetti G., *Tolkien, Borges e la battaglia di Maldon*, in A. Petrina, M. Melchionda, *Imperi Moderni: l'eroe tra apoteosi e parodia* (vol. 10, pp. 143-151), Padova Unipress, 2002.

Calder A., Introduction to T.E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, Wordsworth Editions, 1997

Campbell J., *L'eroe dai mille volti*, Guanda, 2000

Cervantes (de) M., *Don Chisciotte della Mancha*, a cura di Troiano B., Di Dio G., Newton Compton, 2008

Chrétien de Troyes, *I romanzi cortesi*, Mondadori, 1994

Conrad J., *Cuore di tenebra*, Garzanti, 2008

Crawford F.D., *Richard Aldington and Lawrence of Arabia*, Southern Illinois University Press, 1998

Doughty Ch. M., *Arabia deserta*, TEA, 2006

Erodoto, *Storie*, a cura di L. Rossetti, Newton Compton, 2008

Flieger V., *Schegge di luce: logos e linguaggio nel mondo di Tolkien*, Marietti 1820, 2007

Graves R., *I Miti Greci*, Longanesi, 1990

- *La Dea Bianca: grammatica storica del mito poetico*, Adelphi, 1992

- *Lawrence and the Arabs*, Paragon House, 1991

Graves R., Liddell Hart B., *T.E. Lawrence to his biographers*, Doubleday & co., 1963
Harrison R.P., *Foreste: l'ombra della civiltà*, Garzanti, 1992
Jesi F., *Mito*, Aragno, 2008
Jung C.G., Kerényi K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, 1972
Jünger E., *Trattato del ribelle*, Adelphi, 1990
Lawrence T.E., *I sette pilastri della saggezza*, Bompiani, 2002
- Introduzione a Ch. M. Doughty, *Arabia deserta*, TEA, 2006
- *Lo stampo*, Adelphi, 1996
- *Minorities*, edited by J.M. Wilson, Doubleday & co., 1972
- [Lawrence of Arabia] *The Selected Letters*, edited by M. Brown, Little Books Ltd., 2005
Mack J.E., *A Prince of Our Disorder: the life of T.E. Lawrence*, Little, Brown & co., 1976
Malory T., *Storia di Re Artù e dei suoi cavalieri*, Mondadori, 1985
Markale J., Introduzione a *Eleonora d'Aquitania: la regina dei trovatori*, Rusconi, 1978
Matthews J., *Sir Gawain: Knight of the Goddess*, The Aquarian Press, 1990
Melville H., *Moby Dick*, Mondadori 1986
Murray G., Preface to Aristotle, *On the Art of Poetry*, The Clarendon Press, 1920
Neumann E., *La luna e la coscienza matriarcale*, in *La psicologia del femminile*, Astrolabio Edizioni, 1975
- *La Grande Madre*, Astrolabio Edizioni, 1981
Oliva R., Portelli A., *Conrad: l'imperialismo imperfetto*, Einaudi, 1973
Omero, *Iliade*, a cura di M.G. Ciani, Marsilio, 2000
- *Odissea*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, 1989
- *Odissey (The)*, trad. by T.E. Lawrence, Wordsworth Editions, 1992
Pernigoni A., *Lo specchio di Galadriel e l'immaginario femminile nell'opera di Tolkien*, tesi di laurea in Lingue e Letterature straniere, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, 2001
Platone, *Cratilo*, Laterza, 2008
Pulcini E., *Il potere di unire: femminile, desiderio, cura*, Bollati Boringhieri, 2003
Rosebury B., *Tolkien: un fenomeno culturale*, Marietti 1820, 2009
Said E.W., *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, Bollati Boringhieri, 1991
Santillana (de) G., Dechend (von) H., *Il mulino di Amleto: saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Adelphi, 2007
Shippey T.A., *J.R.R. Tolkien autore del secolo*, Simonelli Editore, 2004
- *J.R.R. Tolkien: la via per la Terra di Mezzo*, Marietti 1820, 2005
- *Roots and Branches: selected papers on Tolkien*, Walking Tree Publishers,

2007
Simpson A.R.B., *Another Life: Lawrence after Arabia*, Spellmount, 2008
Sofocle, *Aiace*, trad. di M.G. Ciani, Marsilio, 1999
Steinbeck J., *La Santa Rossa*, Mondadori, 1972
Stewart D., *T.E. Lawrence: a new biography*, Harper & Row, 1977
Thomas L., *With Lawrence in Arabia*, Prion Books, 2002
Tolkien J.R.R., *Il Ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm*, in *Albero e Foglia*, Bompiani, 2000
- *Il Medioevo e il fantastico*, Bompiani, 2004
- *Il Signore degli Anelli - La Compagnia dell'Anello*, Bompiani, 2005
- *Il Signore degli Anelli - Le Due Torri*, Bompiani, 2005
- *Il Signore degli Anelli - Il Ritorno del Re*, Bompiani, 2005
- *Il Silmarillion*, Bompiani 2000
- *La realtà in trasparenza*, Bompiani, 2001
- *Le avventure di Tom Bombadil*, Bompiani, 2000
Trojanov I., *Il collezionista di mondi*, Ponte alle Grazie, 2007
Tumminelli R., *"Sterminate quei bruti!", Il Cuore di tenebra dell'Occidente*, Selene Edizioni, 2004
Wolf C., *Cassandra*, e/o, 1990
Zimmer H., *Il re e il cadavere: storie della vittoria dell'anima sul male*, Adelphi, 1983

Colui che converte nel buio...

Epub convertito da Paolo Massei *aka* Hubert Phava
mozambo@gmail.com
utilizzando i seguenti software Free:

Sistema operativo: *Slackware-Linux*
http://www.slackware.com

Office automation: *LibreOffice*
http://www.libreoffice.org/

Macro di conversione *Writer2Epub* di Luca Calcinai:
http://extensions.services.openoffice.org/en/project/Writer2ePub

Editor immagini: TheGIMP
http://www.gimp.org

Dulcis in fundo, *Sigil:*
http://code.google.com/p/sigil/

I file da cui son partito per la conversione son reperibili
sul sito dei Wu Ming:
http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm
e son rilasciati dagli Autori e dall'Editore con piena facoltà
di copia e condivisione purché a scopo non commerciale
(come si legge nell'intera citazione all'inizio del libro).

Desidero ringraziare Autori ed Editore per questo.
Per eventuali correzioni, bacherozzi eccecc, l'email sopra e' valida.
PM (*aka* HP)

1)
“It is a Modern version of epic” (A. Calder, Introduzione a T.E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, Wordsworth Editions, 1997, pag. xix). E ancora: “So it remains importantly alive - not a useful volume of historiography, not even a sound historical document, but a work of high literary aspiration which stands, as Lawrence hoped it would, in the tradition of Melville and Dostoevsky and alongside the writings of Yeats, Eliot and Joyce” (*ibidem*, pag. xxv).
↵
2)
In apparenza l'attitudine mimetica, cioè l'adottare *in toto* i costumi delle popolazioni locali con cui si entra in contatto, sembrerebbe avvicinare Burton e Lawrence. In realtà è vero il contrario. Lawrence non prese mai a modello l'esotista Burton, e non cercò mai di spacciarsi per arabo. La sua preferenza per il “britannico” Doughty è espressa a chiare lettere nell'introduzione all'edizione del 1921 di *Travels in Arabia Deserta*. In quelle pagine Lawrence entra in polemica con gli inglesi che pretendono di diventare come gli indigeni e ribadisce l'alterità bianca, ovvero sostiene una modalità d'approccio all'Oriente meno ipocrita, basata sulla differenza e non sull'assimilazione fittizia.
↵
3)
Cfr. J.R.R. Tolkien, *Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm*, in *Albero e Foglia*, Bompiani 2000, e la successiva lettura in questo volume: *Un giorno a Maldon - il campo di battaglia e la parola magica*.
↵
4)
Olaf Tryggvason (963-1000 d.C.), nella prima metà degli anni Novanta del X secolo prese parte a tutte le più importanti incursioni vichinghe contro le isole britanniche e il nord della Francia. Al ritorno in Norvegia, nel 995, si insinuò nelle lotte intestine per la corona e riuscì ad ottenerla. Già convertitosi al cristianesimo, una volta re adottò una politica di cristianizzazione forzata. Morì in un'imboscata navale nel Mar Baltico.
↵
5)
Cfr. nota al verso 86, in Giuseppe Brunetti, *La Battaglia di Maldon - eroi e traditori nell'Inghilterra vichinga*, Carocci, 2003 (edizione critica italiana del poema).
↵
6)
Cfr. Tacito, *Germania,* cap. XIV: “Iam vero infame in omnem vitam ac probrosum superstitem principi suo ex acie recessisse. Illum defendere, tueri, sua quoque fortia facta gloriae eius adsignare praecipuum sacramentum est. Principes pro victoria pugnant, comites pro principe.”
↵
7)
L'imprinting era quello della celebre traduzione in prosa di W.P. Ker, del 1887, dove *ofermod* veniva tradotto con “overboldness”.
↵
8)
In realtà Tolkien suggeriva una traduzione ancora più forte: “overmastering pride”.
↵
9)
Dopo la sconfitta di Maldon i vichinghi dilagarono nell’entroterra, imponendo un oneroso tributo a re Aethelred. La vittoria campale di Maldon rappresentò un salto di qualità rispetto alle incursioni precedenti e aprì la strada alle invasioni che in seguito sarebbero culminate con la nascita dei regni danesi nell’Inghilterra nord-orientale.
↵
10)
E' importante specificare che con l'espressione “divino femminile”, qui e in seguito, si intende indicare semplicemente l'ambito mitico di pertinenza della Dea. In generale in questa trattazione non si vuole alludere ad alcun piano simbolico o trascendente che possa rimandare all'idea di un “eterno femminino”, ovvero a una supposta essenza naturale, originaria o ideale del genere femminile. Ci si riferisce invece sempre all'insieme di immagini e temi poetici connessi alle figure femminili nella mitologia e nella letteratura, e al significato che possono ancora avere per noi, influenzando in profondità il nostro agire narrativo.

↵

11) La madre di Henry corrisponde alla terza tipologia materna negativa individuata da Joseph Campbell: “La madre che vuole trattenere il figlio cresciuto che tenta di staccarsi da lei” (J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, pag. 102).

↵

12) Come Gwenliana così anche Elizabeth è un nome da regina, la più grande che la storia inglese ricordi, meravigliosa e terribile. Secondo Robert Graves la regina Elisabetta I Tudor è stata l'ultima sovrana a indossare consapevolmente i panni della Dea, ovvero a rappresentarsi come tale fin dall'iconografia prescelta (cfr. *La Dea Bianca*, pag. 467).

↵

13) Cfr. R. Graves, *op. cit.*, pag. 29-30: “La Dea è una donna snella e affascinante, col naso aquilino, il volto di un pallore mortale, le labbra rosse come le bacche del sorbo selvatico”; pag.48: “Lunghe e bianche sono le mie dita”; pag. 500: “la pelle era bianca come la lebbra”.

↵

14) Cfr. J. Campbell, *op. cit.*, pag. 266: “La mitologia astrale sumerico-babilonese identificò gli aspetti della femmina cosmica con le fasi del pianeta Venere. Come stella del mattino essa era la vergine, come stella della sera la prostituta, come signora del cielo notturno la sposa della luna; e quando la fiamma del sole l'aveva estinta, diveniva la strega dell'inferno”.

↵

15) Cfr. B. Rosebury, *Tolkien: un fenomeno culturale*, pag. 67: “In particolare, nel *Signore degli Anelli* il senso dell'umorismo è quasi esclusivamente associato al bene”.

↵

16) Nel film tratto dalla terza parte del *Signore degli Anelli* (2003) il regista Peter Jackson sembra voler suggerire precisamente la possibilità concreta di una sconfitta di Gandalf, introducendo alcuni dettagli che nella scena originale del romanzo non compaiono. Lo stregone bianco infatti viene disarcionato e il suo bastone infranto dal colpo del capo dei Nazgûl. E' l'unica occasione in cui Gandalf appare in evidente inferiorità. ↵